ذكريات

سراج الغولة
أو
لا تطفئوا هذه الشمعة!

إميل حبيبي

خطبة المؤلف

سراج الغولة

ها أنا أتحامل، أو أتحايل، على أوجاع الشيخوخة وكسلها وأقعد أمام مكتبي في بيتي القائم في مدينة الناصرة مصمماً على البدء في كتابة هذه الذكريات عن علاقتي بالشعب «الآخر». وقع هذا الأمر الإستثنائي مساء يوم الخميس، الخامس والعشرين من الشهر الأول (يناير) في العام الجديد ـ 1996. فأرجو إعتبار هذا التاريخ تاريخ اليوم الذي ابتدأت فيه الكتابة عن هذه الذكريات. أما يوم انتهائي منها فعِلمه عند الله سبحانه وتعالى. فإذا وجدتموه مكروهاً فرددوا قولنا الإعتذاري القديم أن: الحمد لله الذي لا يُحمد على مكروهٍ سواه.

ها أنا أقلب طيّات خيالي الشرقي باحثاً عن الجملة التي أستهل بها الكتابة عن هذه الذكريات. كانت خبرتي الخاصة علمتني أن هذه الجملة الأولى هي مفتاح التداعيات في عملي الأدبي. فإما أن تكون «الرقم السري» الذي أفتح به خزانة كنوزي المتجمعة في عقلي الباطني، وإما أن تجيء مزيفة فأهرب عنها قبل أن تمسكني نفسي متلبساً بهذه الجريمة. كنت أقضي أياماً، وشهوراً أحياناً، في البحث عن هذه الجملة الإستهلالية حتى ألتقيها فترضى بي وأرضى بها.

أنا لا أعرف شيئاً عن خبرة زملائي الآخرين، الإسرائيليين والغربيين، في كتابة أعمالهم الإبداعية وعن خصوصياتهم حين يأتيهم المخاض الإبداعي. وكنّا علمنا، في شبابنا المبكر، عن الأديب المصري في أوائل هذا القرن ـ مصطفى صادق الرافعي ـ أنه كان يضع رجليه في إناء مملوء بالماء الساخن حين تأتيه آلام المخاض الأدبي. وعلمت عن الشاعر الصوفي، إبن الفارض، أنه كان يتجرّد من لباسه ويخرج إلى الناس عارياً حتى تأتيه قصائده الصوفية عفو الخاطر. ولاحظت على بعض زملائي الإسرائيليين أنهم، في هذه البلوى، إثنان: مدمن على الخمرة أو مشفي، لتوه، منها. فمتى يبدعون؟! وقد طوفتُ، كثيراً، في «ممالك الذهب»،

فوجدتهم في هذه البلوى كما الناس!

واعتقادي، حتى الآن، أن هذا الدور للجملة الإستهلالية هو من ميزات لغتنا العربية في الأدب وفي الشعر. وكنا، في مدارسنا، نتبارى بما نحفظه من أبيات الشعر على النهج التالي: أن يتلو أحدنا بيتاً من الشعر فيكون على المتباري الآخر، الذي يواجهه، أن يتلو بيتاً آخر من الشعر يبدأ بحرف القافية الذي انتهى به البيت الأول. وهكذا دواليك حتى يعجز أحد المتبارين فيخرج من هذه اللعبة. وقد وجدتُ التعبير الأصدق عن هذه الميزة، للجملة الإستهلالية، في رواية «ألف ليلة وليلة» الشهيرة حيث كانت نهاية الحكاية الواحدة تهدي السبيل إلى الحكاية التي تليها. وهلمجراً حتى الليلة الواحدة بعد الألف. ولا أرى في هذه الميزة أي عيب. فإنه لا تفكير منقطعاً عن اللغة وأساليبها.

لقد تبنّى أسلافنا رواية «ألف ليلة وليلة»، الفارسية الأصل، وأضافوا إليها من جيل إلى جيل حتى أصبح مسرح أحداثها مدن الإزدهار الثقافي العربي والإسلامي - بغداد والموصل والقاهرة. فأصبحت من تراثنا جنباً إلى جنب موسوعة «الأغاني» لأبي الفرج الأصبهاني والموسوعة الأندلسية - «العقد الفريد» - لشهاب الدين بن عبد ربه، وكتاب «البخلاء» للجاحظ وغير ذلك من الكلاسيكيات العربية التي طمأنتني على أن جنس القصة الواقعية، في الأدب العربي، قديم العهد في تراثنا العريق وترجماته إلى اللغات الأوروبية ساعدت أهلها الأوروبيين على الإرتقاء إلى عصور الأدب الواقعي.

وأما إذا بخلتم علينا بهذا الدور التاريخي فلا مهرب أمامكم من الإعتراف بأن هذا الأدب هو جزء من «الخيال الشرقي» الذي سبق الغرب إلى «بساط الريح» و«طاقية الإخفاء» وكمبيوتر «مصباح علاء الدين»!

هنا يعود التيار الكهربائي إلى بيتي بعد إنقطاعه حوالي الساعة. فأكتب على مهلي وأتساءَل ما بيني وبين نفسي:

ما الذي قادني إلى هذه التداعيات التي أوصلتني إلى «مصباح علاء الدين»؟

الآن، حين كنت أبحث عن هذه الجملة الإستهلالية، إذا بها تهبط عليّ من خلال الظلام الدامس، هبوط الوحي على نبي: انطفأ نور الكهرباء في بيتي وفي كل البيوت والشوارع والأزقّة في حارات الناصرة. قلت: جاءت وربّ ضارة نافعة. وإذا عجزت عن أن أفتح خزانة كنوزي فإن هذا الظلام قمين بأن يستر عجزي.

كنّا تعودنا على هذا الأمر في السنوات الأخيرة: في الشتاء ينقطع التيّار الكهربائي عنّا، بين ليلة وأخرى. وفي الصيف ينقطع ضخّ الماء إلى خزانات بيوتنا. أما «الناصرة العليا»، المدينة اليهودية التي بُنيت على أراضي الناصرة المصادرة، فلا تعطش ولا تُصاب بالعمى لا في صيف ولا في شتاء. وها هي، الآن، تشعّ بالأضواء الكهربائية أشبه بسفينة فضاء كبيرة هبطت على كوكب مجهول يكتنفه الظلام. أما نحن، في الناصرة «التحتا»، فإننا أهل هذا الكوكب وقد اضطررنا إلى الإختباء في ديماس خلو من أية فتحة نور منتظرين أن يخرج ركّاب هذه السفينة الغريبة فنتعرف عليهم: هل هم من أبناء حواء وآدم، مثلنا مثلهم، يستنشقون هواءنا ولا يخنقهم، أم ماذا؟

والحقيقة أننا لم نختبىء. ولم يتركونا نختبىء. بل لاحقونا في ديماسنا. فوجدنا أبناء لحواء وآدم من بينهم كما وجدنا، من بينهم، ميكيافيليين عبيداً لسيد يسمونه باسم «أمن الدولة». واعتماداً على خيالنا

الشرقي نحلم، الآن، بأن الأمور سائرة نحو إعلاء شأن الآدمية فيهم وفينا. وكنت شبهت وضعنا، الآن، بوضع جماعة وجدت نفسها في ساحة من الأرض تفصل ما بين جيشين متحاربين يتبادلان القصف المدفعي. واختبأت هذه الجماعة في حفرة عميقة خلفتها قذيفة مدفع. وإذا بالهدوء يعم الجانبين ويعم الساحة بينهما. وإذا بالمنادي ينادي أن القصف المدفعي قد توقف. فيخرج أفراد من هذه الجماعة خارج الحفرة يقدمون رجلاً ويؤخرون أخرى وهم بين مصدّق ومكذّب. فهل حقاً؟!

كنت انتظرت عودة التيّار الكهربائي، طويلاً، ولكنه لم يعُد. فأضأت السراج الكهربائي الإحتياطي ووضعته فوق مكتبي وشرعت في هذه الكتابة معنوناً هذه المقدمة بعنوان «سراج الغولة». فهل يصلح؟!

كان أسلافنا يسمّون مقدمات كتبهم بإسم «خطبة المؤلف». وقد تكون هذه التسمية راجعة إلى أنهم كانوا يمُلون مؤلفاتهم على خطّاطين إملاء. نحن، حتى الآن مثلاً، نسمّي فعل التدخين بإسم «الشُرب»: فلان يشرب السيجارة. فمن أين جاءت هذه التسمية؟ لقد وجدت، في بطون الكتب، أن أسلافنا كانوا يضعون أوراق النبتات المخدرة في الماء المغلي فيشربونه شُرباً بالفعل، إما مع الشاي الصيني أو يشربونه حِلاً. فاخترت أن أسمّي هذه المقدمة بإسم «الخطبة». فأنا، على كل حال، أقرأ ما أكتبه بصوت مرتفع عسى أن يعلو صوتي على صوت جهاز التلفزيون الذي يديره أحفادي الأطفال على مسلسل «توم وجيري». فإذا علا صوتي رفعوا صوته في مباراة بيني وبينهم أكون فيها الخاسر دائماً.

ولكن ما شأن «سراج الغولة»؟

كانت جدّاتنا يحكين لنا حكايات شعبية متوارثة عن «سراج الغولة». فالغولة تقعد، في الليل، على قارعة الطريق وتشعل سراجها. فيأتي المسافر المتعب على قدميه نحو هذا الضوء معتقداً أنه «نار القِرى»، أي الضيافة. وكان حاتم الطائي، الذي يضُرب به المثل على كرم الضيافة، يشعل النار أمام مضارب قبيلته حتى يهتدي المسافر إليه. فينزل أهلاً ويطأ سهلاً. ومنه جاءت تحيتنا التقليدية للضيف أن «أهلاً وسهلاً». أما الغولة فتضيء سراجها ليأتيها المسافر التائه لقمة سائغة وهو لا يدري.

فهل هذا هو حالنا، الآن؟

يرُضي غرورنا القومي، الذي لم يبقَ لنا سواه، قيام اليهود الأشكناز في إسرائيل بتبني هذه التحية العربية العريقة حتى ولو جاءت على ألسنتهم مجتزأة. فيقولون «أهلاً». وأما «سهلاً» فقد يعرفها بعضهم ولكنه قد يعتقد أنه لم يحن أوانها. أما اليهود الشرقيون فلغتهم لغتنا مع أن بعضهم يحاول أن يخفي هذا الأمر خوفاً من أن يتدنّى حالهم إلى مستوى حالنا مع أن أحوال البعض منهم أسوأ من أحوالنا. ولي صديق حميم منهم صيّاد سمك وصاحب قارب صيد تعودنا، منذ عدة سنوات، على الخروج إلى البحر في قاربه وبصحبته لصيد السمك في الليل - من غياب الشمس حتى طلوعها. وأعتقد أنني، لولا هواية صيد السمك، لما قدرت على العيش حتى هذه الساعة. ولاحظت أنني لست وحيداً في هذه الهواية بين أبناء شعبي الباقين في هذه الدولة. فالمئات، وربما الألوف، منهم التجأوا إلى هذه الهواية جيلاً بعد جيل. للسبب نفسه ولا ريب. وهذا هو شأن اليهود الشرقيين. فكلنا، في هذا الهم، عرب أو «يهود أولاد عرب» مثلما نسميهم. ونحن، في صيد السمك، أعز الأصدقاء ما دمنا متفقين على الهروب إلى البحر من خلافات السياسة. لدينا إتفاق غير مكتوب، بيننا وبينهم، أن نتحدث عن كل شيء باستثناء

السياسة.

وصاحب سفينة الصيد، تلك، إسمه «فيرمي». وفي رحلة الصيد الأولى، على مركبه، تنبهت إلى أمره. فسألته: «فيرمي»، أين ولدت؟ أجاب، متردداً: في العراق. قلت: فاسمك الحقيقي هو «فهمي» إذن. أجاب، مندهشاً: حقاً. إسمي الحقيقي هو فهمي. ولم أسأله لماذا غيّر إسمه في إسرائيل. فالعديد من العرب، في إسرائيل، مضطر أيضاً إلى تغيير إسمه حتى يشتغل نادلاً في مطعم أو عاملاً في محطة بنزين. وكنت تنبهت إلى ذلك في روايتي عن «المتشائل» التي صدرت في العام 1974. فقد جاء، في الفصل الحادي عشر من الكتاب الثاني:

«والنادل شلومو، في أفخم فنادق تل أبيب، أَلَيْس هو سليمان بن منيرة، إبن حارتنا؟ ودودي، أليس َهو محمود؟ وموشي، أليس هو موسى بن عبد المسيح»؟! فلما وقع إحتلال العام 1967 وجدنا إخوتنا في المناطق المحتلة يسرعون إلى الإستفادة من تجربتنا هذه خصوصاً وأننا تباهينا أمامهم بنجاح هذه التجربة. فكيف نلومهم ونحن أدرى الناس بأن «الجوع كافر»؟!

ولنعد إلى تحيتنا التقليدية، «أهلاً». فإن هذه التحية العربية العريقة أخذت، مؤخراً، تقف على ألسنة اليهود الغربيين على قدم المساواة مع التحية الأمريكية الدارجة - «هاي»! وهذا هو شأن العديد من الكلمات العربية الجميلة. ومنها كلمة «أحلى». بل قامت إحدى الشركات الإسرائيلية، مؤخراً، بتعليب طبق الحُمص التقليدي وسمّته بإسم «حمص أحلى». وأعلنوا عنه، في الإذاعة والتلفزيون، صارخين: «أحلى حمص»!

وتوجد مطاعم في إسرائيل اختارت لها إسم «صبابة». وهي من «التصبّب» أي التغزّل بجمال الحبيبة. وكنت لاحظت، في زمن ما قبل المسيرة السلمية، أن التأثير المتبادل بين اللغتين اقتصر على السلبيات المتبادلة: أخذوا عنّا قاموسنا الغني بالشتائم وأخذنا عنهم قاموسهم الغنيّ بالفظاظة. وكنت توقّعت أن يتحول هذا التأثير المتبادل، في طريقنا إلى زمن السلم، إلى تبادل الإيجابيات. وهذا ما هو آخذ في الحدوث الآن ونحن في طريقنا إلى هذا السلام المرجو. وما «أهلاً» و«أحلى» و«صبابة» وأخواتها سوى السنونو الأولى التي تبشّر بمقدم السلام. فهل حقاً؟!

سوى أوساط يمينية في إسرائيل لا يربطها بهذه البلاد سوى الحسرة على ثقافة «الدياسبورا» في الغرب. ومن هذه الأوساط أحد حراس اللغة العبرية الذي يذيع برنامجاً مسائياً قبل نشرة الأخبار المسائية في الإذاعة الإسرائيلية. وأنا أهتم بالإستماع إلى توضيحاته اللغوية فيزداد إقتناعي بأن اللغتين، العربية والعبرية، توءمان لأم واحدة. وقبل أسبوعين، من هذا الكلام، وجدته يفسّر التعبير العبري - الذي معناه بالعربية «حصة الأسد» - بالحكاية التالية عن الحمار والثعلب اللذين حملا إلى الأسد، ملك الغابة، فريستهما. فاقترح الحمار توزيعها على ثلاثتهم بالتساوي. فغضب الأسد عليه. وطلب من الثعلب أن يقوم بالتوزيع. فاقترح الثعلب، الماكر، إعطاء الأسد الجزء الأكبر من الفريسة. فرضي الأسد بهذه القسمة. ومن هذه الحكاية جاء القول، بالعربية وبالعبرية، «حصة الأسد». إلا أن حارس اللغة العبرية، ذلك، أعاد الحكاية إلى «حكمة الإغريقيين القدامى». أما الحقيقة، المعروفة لدينا تاريخياً، فهي أن هذه الحكاية - «حصة الأسد» - تعود إلى إحدى حكايات كتاب «كليلة ودمنة» الذي ترجمه من الهندية

إلى العربية الكاتب عبد الله بن المقفع في صدر الدولة العباسية.

وأذكر، لفائدة هؤلاء الزملاء اليهود الذين يصرّون على التنكر لأم لغتهم الحقيقية، أنه لدينا - في تراثنا - العديد من الأضواء التي بددت وتبدد الظلام الدامس المحيط بنا. ومنها: الفراشات المضيئة في غابة يكتنفها الظلام. ونسميها بإسم «سراج الليل» فحسب. ولا يرُى نورها إلاّ في الظلام الدامس. ومن هذه الفراشات استلهم الشاعر العربي الماجن، عمر بن أبي ربيعة، قوله الذي جرى مجرى المثل: «وهل يخفى القمر»؟! ومنها قال أجدادنا: «الصديق وقت الضيق». أي يعرف الصديق الصدوق حين تحوطك المصائب من كل جانب ويتخلى عنك «أصدقاء الهنا».

وهناك، في أساطيرنا المتوارثة، «مصباح علاء الدين» إذا فركته براحة يدك انطلق جنّي من داخله يتولى تحقيق أمنياتك وهو يهتف: «شبيك لبيك. عبدك بين يديك». وكثيراً ما وجدنا أنفسنا في طوق محكم حولنا حتى لا أمل لنا في كسره سوى ذلك الجنّي في «مصباح علاء الدين». ولكن، لا مصباح ولا جنّي.

فما حاجتي إلى «سراج الغولة» عنواناً إفتتاحياً ولدي مصابيح أخرى من مثل «سراج الليل» و«مصباح علاء الدين» وغيرهما من المصابيح العجيبة؟ لا جواب عندي، الآن، سوى الجواب العفوي أن هذا ما جاءت به قريحتي وقد «سبق السيف العذل» أو «وقع الحسم» مثلما يقول زملائي العبريون حين يبررون تهربهم من القيام بدورهم الإجتماعي - السياسي. وأما زملائي العرب فلا يهمهم هذا الحسم ما داموا يتشبثون بما يسمونه بإسم «الحق المطلق» ولا يجدون لهم من مهمة سوى البكاء على الأطلال مع الإحتفاظ بضمائرهم نقية نقاوة أرض مقبرة محاطة بأشجار النخيل من كل جانب ولا يدخلها المشيعون إلاّ وهم يخففون الوطأ فوق ترابها. وأجدني، بين أولئك وهؤلاء، «لا مع عمّي بخير ولا مع ستّي بخير». فأُعزّي نفسي بأنني «أكثرية الواحد».

أما وقد وصلنا إلى هذا الموضوع، من هذه الذكريات، فإنني أتذكر روايتي عن «سعيد أبي النحس المتشائل» الذي لم يبقَ له من موقع في وطنه سوى رأس خازوق. وقد كرمني شعبا بلادي الإثنان بإستقبال مدهش لهذه الرواية مما جعلني أتفاءل خيراً - بشعبي العربي الفلسطيني، على إعترافه بالأمر الواقع، وبشعب إسرائيل على إعترافه الضمني بالذنب.

وكنت، بعد صدور الترجمة العبرية لرواية «المتشائل»، أُدعى إلى نوادي الكيبوتسات حيث كانوا يسألونني عن مصير «المتشائل». وجوبهت، في كل لقاء من هذا النوع، بسؤال واحد وحيد: لو انتصرتم علينا، أنتم العرب، لما أبقيتم لنا، في هذه الديار أي موقع ولا حتى فوق رأس خازوق. فكنت أجيبهم، أنا أيضاً، جواباً واحداً وحيداً ومتكرراً: ولكن الواقع هو أنكم أنتم مَن انتصر علينا. هذه هي المشكلة الفعلية التي تجابهكم ولا تستطيعون الإفلات منها بفرضيات جاء الواقع مناقضاً لها وانتهى الأمر - وهي أنكم أنتم الذي لم يُبقِ لنا في بلادنا موقعاً سوى رأس خازوق. وحتى هذا الموقع تنكرونه علينا أحياناً.

وقد يكون هذا هو الدافع الذي دفعنا إلى التشبث بموقعنا هذا - فوق رأس خازوق - ما دام هذا الخازوق قائماً فوق ثرى بلادنا. فقد سمعنا بآذاننا ورأينا بأمهات عيوننا أن البديل أدهى وأمرّ.

كان مؤسس الدولة العبرية، دافيد بن غوريون، قد أعلن في أول كنيست شاركتُ في عضويتها - الكنيست الثانية في العام 1952 - عن دهشته من استمرار اللاجئين الفلسطينيين في اجتياز الحدود

محاولين العودة إلى مدنهم وقراهم وبيوتهم وحقولهم، «مع أننا - قال - نطلق الرصاص عليهم ونقتلهم». فوجدتني أقاطعه باللغة العبرية لأول مرة في حياتي في الكنيست. أجبته، مندهشاً أنا أيضاً: ألا تعرف معنى حب الوطن؟!

ومؤخراً إكتشفت فضيلة لهذا الخازوق لم أكن أعرفها من قبل. وجاء اكتشافي المدهش هذا في مجرى إفتتاحية العدد الأول من مجلتنا الأدبية الفلسطينية الشهرية التي شرعنا في إصدارها إبتداءً من شهر آب (أغسطس) من العام الماضي، 1995، بهيئة تحرير مشتركة من الفلسطينيين في داخل إسرائيل ومن زملائهم الفلسطينيين من مناطق السلطة الوطنية الفلسطينية. فجاء في تلك الإفتتاحية، عن ذلك الخازوق، ما يلي:

«لعلكم تذكرون أنني لم أجد من موئل لسعيد أبي النحس المتشائل، في وطنه، سوى رأس خازوق. ولم يدر في خلدي، في ذلك الزمن السحيق، أن الخازوق هو مكان عالٍ يصلح منه الإشراف على آفاق قرن جديد وألف جديدة من السنين. بل لم يدر في خلدي أن لا يجد شعبي مكاناً في وطنه، بعد هذا العمر الطويل، سوى رأس خازوق.

«ولكن، حتى ولو كانت هذه هي صورة الواقع الحقيقية - وفي محاولة الإشفاء على هذا الواقع والشفاء منه أصدرنا هذه المجلة - فإننا نفضّل رأس خازوق فوق تراب الوطن على رحاب الغربة كلها. فقد وجدناها، كلها، حراباً وفِراشها أشبه بفراش فقير هندي: رؤوس مسامير أو خوازيق صغيرة وكبيرة على قدر المقام! ولله، ولنا ولأولادنا، درّ أحمد شوقي على قصيدته عن الحمامتين اللتين حلتّا على فنن -

في خامل من الرياض لا ندٍ ولا حسن
مرّ على أيكهما ريح سرى من اليمن

فحاول الريح أن يغريهما بالعودة معه إلى اليمن، بمائه وبخضرته. حينئذ:

قالت له إحداهما	والطير منهن الفطن:
يا ريح أنت ابن السبيل	ما عرفت ما السكن.
هب جنة الخلد اليمن	لا شيء يعدل الوطن».

أعرف أننا سائرون الآن - فلسطينيين وإسرائيليين - في مسيرة سلمية بدأ شعبانا يريان، عبرها، الضوء في نهاية دياميس العداء المتبادل وأنهار الدم أجيالاً متعاقبة. والعديد منا، نحن الكتّاب العرب واليهود، نؤمن بأن هذا الضوء لا يصدر عن «سراج الغولة» هذه المرة. ولا حتى عن فراشات مضيئة في ليل يخبو نورها بطلوع فجره. ولم نعد في حاجة إلى عجيبة من عجائب علاء الدين ومصباحه العجيب. فشعبي العربي الفلسطيني علمّته تجربته المأساوية أن لا جدوى من انتظار الفرج من خارجه ومن خارج قدراته العينية. وسيكون من العجيب، حقاً، ألا يكون شعب إسرائيل قد وصل إلى هذه الحقيقة عبر تجربة لا تقلّ قساوة عن تجربتنا.

كلانا جرّب وفشل: شعبي العربي الفلسطيني أدرك أن الوجود الإسرائيلي في فلسطين ليس ظاهرة عابرة، إن خيراً وإن شراً. ومن المستبعد أن يكون شعب إسرائيل، بعد تجربته القاسية هو أيضاً، أقل وعياً

من الشعب العربي الفلسطيني في هذا المجال المصيري. فهو، أيضاً، جرّب وفشل ومن المفروض فيه أن يكون أدرك، هو أيضاً، أن الوجود العربي الفلسطيني في وطنه فلسطين ليس ظاهرة عابرة. فالشعب العربي الفلسطيني أثبت، حتى داخل إسرائيل نفسها، أنه غير مؤهل للزوال في وطنه الذي لا وطن له سواه.

فما هي، إذن، الأسباب التي جعلت شعارات اليمين الإسرائيلي، المعادي للمصالحة التاريخية بين شعبينا، منتشرة لدى أوساط واسعة من المجتمع اليهودي في إسرائيل؟

أعرف عن أسباب وجيهة عديدة. ولكنني أكتفي، لفائدة ذكرياتي هذه، بسبب وجيه واحد. وهو تردد العديد من السياسيين، من قادة المسيرة السلمية الحالية، وتردد العديد من زملائي اليهود في شرب الكأس المُرّة - هذه الكأس التي لم نتردد، نحن زملاءهم العرب، في شرب ما هو أشد مرارة منها. لم نتردد في الإعتراف بالوقائع الجديدة في بلادنا على الرغم من المصائب التي سببتها لنا هذه الوقائع الجديدة. أما بعض زملائنا الإسرائيليين فيتردد في الإفصاح أمام شعبه عن عظم الثمن الذي دفعه شعبنا العربي الفلسطيني بموافقته على المصالحة التاريخية بشروطها الراهنة. ويتهرب العديد من السياسيين الإسرائيليين من الإعتراف، أمام شعبهم، بفشل آلة الحرب الإسرائيلية في القضاء على الهوية العربية الفلسطينية وفي محو الوجود العربي الفلسطيني في فلسطين.

كان من الصعب على شعبنا العربي الفلسطيني، شأنه شأن كل شعب عريق آخر، الموافقة في العام 47 - 1948 على الحل الذي طرحته الجمعية العمومية للأمم المتحدة بتقسيم وطنه. وها هو يوافق، الآن، على الحدود التي أقرها مجلس الأمن الدولي بقراره رقم 242 الأشد إجحافاً بحقوقه القومية من حدود قرار التقسيم. إن «الكواشين الإلهية» كلها لا تبرر طرد إنسان عربي واحد من وطنه. وتكاد تضحية الشعب العربي الفلسطيني، في قبوله المصالحة التاريخية، توازي تضحية تلك الأم الأصيلة - في المحكمة التوراتية الشهيرة أمام الملك سليمان - حين وافقت على التنازل عن وليدها، فلذة كبدها، للأم الدعّية حتى تنقذه من الموت بتقسيم جسمه بين المرأتين! فما الداعي إلى إخفاء هذه الحقائق والتهرّب من مواجهة وقاحة اليمين وغيبيته؟!

وكثيراً ما ذكّرني هذا التهرب والتردد بالحكاية التي أوردها الكاتب الروسي الكلاسيكي، ليون تولستوي، عن الوالدة المسافرة مع أولادها الثلاثة فوق زحافة ثلجية يجرها حصان. فهاجمها قطيع من الذئاب الجائعة. فأصابها الخوف بالهستيريا. فألقت بأحد أولادها إلى القطيع علّ الذئاب تكتفي به وتحل عنها. فازدادت الذئاب نهماً وافتراساً. فألقت بولدها الثاني إلى الذئاب. فالثالث. وفي النهاية التهمتها الذئاب والتهمت الحصان «فوق البيعة». فإن هذه الذئاب نفسها، وبسبب التراجع نفسه أمامها، التهمت رئيس وزراء إسرائيل السابق - إسحق رابين - في مساء الرابع من نوفمبر العام الماضي، 1995.

وهل هناك وقاحة أشدّ من وقاحة رئيس «الليكود»، بنيامين نتنياهو، حين يطلب من الرئيس الفلسطيني - ياسر عرفات - أن «يثبت» حسن نواياه وأنه قد تخلّى عن «برنامج إزالة دولة إسرائيل على مراحل»؟ فإن هذا الزعيم اليميني يتباهى بأن برنامجه نفسه هو الإستيلاء على كل فلسطين وربما أجزاء من الأردن أيضاً على مراحل تمشياً مع الشعار الحيروتي القديم عن أن «للأردن ضفتين. هذه لنا والأخرى

أيضاً»!

إننا لا ننكر وجود أوساط فلسطينية متطرفة ترفض، هي أيضاً، السير في درب المصالحة التاريخية. ولكننا لا نستطيع، في هذا المجال، تجاهل أمرين: لن نتجاهل الدعم المتبادل، في النتيجة، بين اليمين الإسرائيلي واليمين الفلسطيني. هذا أولاً. وأما ثانياً فهو أن الإنتخابات الرياسية والتشريعية الفلسطينية الأخيرة، التي جرت في العشرين من الشهر الأول من هذا العام، أثبتت أن الأكثرية الساحقة جداً من الشعب الفلسطيني تؤيد المسيرة السلمية والمصالحة التاريخية مع إسرائيل. فهل يحق لنا إنتظار مثل هذه الأكثرية، بل أية أكثرية، لمؤيدي المسيرة السلمية والمصالحة التاريخية في الإنتخابات الإسرائيلية القادمة؟ يقيناً أنه يحق لنا أن ننتظر وأن نعمل، جاهدين، لتحقيق هذه الأمنية. وقد يأتينا الجواب على هذه الأمنية قبل أن ترى هذه الذكريات نور المطابع.

وقد يكون هذا التردد ـ في الإعتراف بالفشل في القضاء على الوجود الفلسطيني وبالثمن الباهظ الذي دفعه الشعب العربي الفلسطيني بموافقته على المسيرة السلمية بشروطها المجحفة جداً ـ هو مبعث الدعوة، التي يطلقها السياسيون وبعض الكتّاب في إسرائيل، داعيننا نحن الكتّاب الفلسطينيين إلى التخلي عن كتاباتنا السابقة وإلى التوجه نحو مستقبل السلام. إنني واحد من عديدين، من عرب ومن يهود، يعتقدون أن العكس هو ما يخدم المسيرة السلمية وقضية المصالحة بين شعبينا. إن مجرد إستمرار الإحتلال الإسرائيلي للأرض العربية 29 عاماً، أي منذ حرب حزيران العام 1967، أدى إلى قطيعة مأساوية بين الأجيال الإسرائيلية الشابة وبين تاريخ هذه البلاد الحديث. قطيعة نمّاها التثقيف الإسرائيلي المبرمج على إخفاء هذا التاريخ أو على تزويره. وعلينا ألا نستهين بالدور، في هذا المجال، الذي قام به حكم اليمين الإسرائيلي الذي استمرّ ستة عشر عاماً. إننا نحتاج الآن، وأكثر من أي وقت مضى، إلى ترجمة كتاباتنا إلى العبرية عن مآسي الشعب العربي الفلسطيني. كما أننا في أمسّ الحاجة إلى تعميم أعمال العديد من زملائنا اليهود المعبّرة عن الصدق الأخلاقي وتأنيب الضمير، والمعبّرة عن ضمير شعب تميز تاريخه بالوقوع ضحية الإضطهاد العنصري فكيف يقوم باضطهاد شعب آخر؟!

إننا لا نطلب الإعتذار. ولكن من حقنا أن نطلب عدم إخفاء الماضي أو تزويره. لقد كان شعبنا العربي الفلسطيني، ولا يزال، الضحية الأساس لهذا النزاع الدامي. فلا يمكن بناء أي سلام على الإستمرار في قلب هذه الحقيقة التاريخية على رأسها بتصوير هذه الضحية على أنها الظالم والباغي والمعتدي.

ولكن، ماذا نفعل بالذكريات عن العلاقات في الماضي القريب والبعيد؟ هل من الممكن أن نكتب عنها تحت الشعار الإعتذاري: «عفا الله عماّ مضى» و«اللي فات مات» مثلما نطقها هنري كيسنجر حين كان وزيراً لخارجية الولايات المتحدة؟

ليس هناك ما نستحي به من هذه الذكريات عن العلاقة مع «الشعب الآخر». فقد أمضينا حياة جيلنا كلها في السعي للتعاون ما بين شعبينا على تحقيق السلام العادل وراء شعار: «شعبان ـ دولتان».

وقيّض لي شخصياً أن يختارني رفاقي، في قيادة «عصبة التحرر الوطني»، التي كانت تنظيمنا في زمن الإنتداب البريطاني على فلسطين، لإعداد تقرير هذه القيادة وإلقائه في إجتماع طارىء للجنة التنظيم المركزية عقدناه في مدينة الناصرة في نهاية العام 1947 ـ التقرير الذي دعونا فيه شعبنا العربي

الفلسطيني إلى الموافقة على قرار الجمعية العمومية للأمم المتحدة الذي أقرته في 47/11/29 بتقسيم فلسطين إلى دولتين ذواتي سيادة، عربية فلسطينية ويهودية إسرائيلية، على الرغم ممّا فيه من إجحاف شديد بحق الشعب العربي الفلسطيني القومي والإنساني في وطنه فلسطين. فقد أدركنا، منذ ذلك الوقت، أن تنفيذ قرار الأمم المتحدة هذا هو البديل الوحيد - في الأوضاع التي كانت قائمة - عن الكارثة التي حلّت بالشعب العربي الفلسطيني في العام 47 - 1948.

حتى ولو كانت، في هذه الذكريات، أشياء نستحي منها، فهل يحق لنا تزوير التاريخ أو تبييضه كما يُقال؟ فالتاريخ أصبح حقيقة موضوعية. ويزداد التاريخ وضوحاً بمدى الإبتعاد عنه. والتاريخ، مثله مثل اللوحة الفنية، لا يتألف من لون واحد. فيه الأبيض وفيه الأسود وفيه الرمادي. وهذه هي لوحة شعب فلسطين العربي وشعب إسرائيل اليهودي. غير أن هذه الحقيقة لا تجيب على السؤال التاريخي: من هو الظالم ومن هو ضحية الظلم؟

وقد اخترت أن أقدم، بعد هذه المقدمة الطويلة التي ذكّرتني بمقدمة إبن خلدون لتأريخه الشهير، حكاية ذكرياتي الشخصية عن علاقاتي مع «الشعب الآخر» كنت أنشأتها باللغة العبرية لأول مرة ونُشرت في مجلة «پوليتيكا» في العام 1988. وهي الدورية التي كان يصدرها تنظيم «راتس» اليساري المعتدل.

وسوف أُتبعها بصور عن هذه العلاقات كنت ضمنتها بعض رواياتي التي أصدرتها في إسرائيل. وسوف أتحدث، في الختام، عن هذه العلاقات في الوقت الحاضر ومنذ إتفاق أوسلو على الإعتراف المتبادل.

ويبقى راندي، في نهاية الأمر، تعزيز التفاهم المتبادل والإحترام المتبادل ما بيننا على إعتبار أن هذه هي إرادة التاريخ - شئنا ذلك أم أبينا. ولا تستطيع الضحية، في نهاية الأمر أيضاً، الخروج من جلدها. ولا شعب يقبل بأن يتخلّى عن ماضيه مهما يكن هذا الماضي. والشعوب الحيّة تتعلم من ماضيها لتضمن مستقبلها. وهذا ما أرجوه لشعبي هذه البلاد - شعب فلسطين العربي وشعب إسرائيل.

أخي الذي لم تلده أمي(*)

قيّض لوالدي، شكري نخلة حبيبي، أن يعبر التسعين من سنيّ حياته قبل أن تعبر عائلته، التي بوركت بالأولاد وبالأحفاد، إلى مرحلة التيه من حياتها بعيداً عن حيفا في العام 1948. أما الوالد فقد أقعدته شيخوخته المزمنة عن الرحيل إلى ما هو أبعد من بلدته الأصلية - مسقط رأسه شفاعمرو القريبة من حيفا 25 كيلومتراً. كانت شفاعمرو محطته الأولى فأصبحت محطته الأخيرة: أول من استقبله وآخر من ودّعه.

حين أعود إلى ذكريات تلك الأيام، وإلى ذكريات «الولدنة» ما قبل تلك الأيام، يدهمني شعور غريب: أراني كما لو أنني أحاول أن أخفي عن الناس «إبتسامة باطنية» فيؤلمني هذا الأمر. فأشبّهه، في عيني نفسي، بجرح «القرحة». وكنت، حين يأتيني، أعلل النفس بزوال الأسباب لهذه العلّة. وسوف أذكر أسبابها فيما سيأتيني، بعد، من صناعة الكلام. أما الآن فأبدأ بسبب آخر، بسبب جديد، جاءني الآن عفو

الخاطر.

لقد كنت تهيبت، فيما مضى، من البوح بذكرياتي الشخصية عن أيام «الولدنة». وذلك لعلمي بأن «الشخصية المعروفة» تولد، في عيني جمهورها، «بشراً سوياً». فكيف لا أتهيب الآن من هذا الأمر وأنا أقدم عليه لأول مرة؟ وهل عرضاً جاءت باللغة العبرية هذه المرة الأولى.

عندنا يقولون: «ما أكذب من شيخ ماتت أجياله إلا شاب تغرّب»! شخنا ولله الحمد ومات الكثيرون من أبناء جيلي. ولكن كثيرين من أبناء جيلي، أيضاً، باقون، باقون ينتظرونني. ولذلك لم يبق من الأسباب سوى الغربة ـ غربة اللغة. كانت والدتي تعنّف واحداً من إخوتي على تأنقه في كلامه بدس ألفاظ إنكليزية في كلامه، أحياناً، وتقول له متهكمة: كانت ستك، رحمها الله، خريجة «كسفورد»!

كيف كان والدي سيعلّق، لو استطاع أن يعلق، على هذا «التسيّب» الذي يرتكبه الآن إبنه الوحيد الباقي مقيماً في أرض الوطن من دون بقية أبنائه؟ تعود بي الذاكرة، الآن، إلى صراخه على الوالدة «وردة»، زوجه، وكانت تصغره عشرين عاماً. ففي إحدى الأماسي جاء إلى بيتنا خطيب أختي وصحبها، وحيدين، في زيارة عائلية إلى بيت قريب لنا مجاور لبيتنا في الطرف الآخر من شارع عباس. كان عليهما أن ينزلا في درجات ضيقة تظللها من الجانبين أشجار السريس والعليق البرية. كان والدي في هذه الأثناء جالساً على مقعده المعهود يهوم برأسه بين النائم واليقظ كعادته. فما أن التقيا حتى أخذ يزمجر ويصرخ في وجه الوالدة: «أخذها إلى الخلة يا وردة». و«الخلة» هي الدغلة الموحشة.

كان والداي متدينين. ووالدي كان في زمانه معلم المدرسة الوحيد في شفاعمرو. وزمانه كان أواخر الحكم العثماني. وهو «شكري» الذي يتردد حتى يومنا هذا على ألسنة الشفاعمريين حين يرددون ـ في أفراحهم ـ أغاني «العاصمة»: «يا شكري ماتت الدفتر»!

وفي العام 1920 انتقلت العائلة للسكن في حيفا سعياً وراء الرزق وفي طلب العلم للأولاد. فكنت الولد الأول الذي ولُد للعائلة في حيفا وأول من ولُد لها في زمن الإنتداب البريطاني على فلسطين. ولا أذكر والدي إلاّ عاطلاً عن العمل، شيخاً هرماً مقيماً في البيت أخذاً بيدي في خطواتي الأولى في المدرسة الإبتدائية. وجدتي، لأبي، انتقلت مع العائلة إلى حيفا. وأسمها مريم. وجدّتي الثانية، لأمي، كان إسمها أيضاً مريم. ولكنها ظلّت مقيمة في شفاعمرو، في «البيت القديم». أما مريم الحيفاوية فكانت تنومنا بأساطير الجن والمردة. وكانت تنام قبل أن ننام. وأذكر، عن تلك الأيام، أن والدي كان يجمع أطفال العائلة حوله ويقرأ علينا ليلة ليلة ثلاث روايات بالتتابع: «إبن حور» و«اليهودي التائه» و«كوخ العم توم».

فيشتد تأثرنا أحياناً. فنهرب إلى فراش «الجدة الحيفاوية» فتهدّئ من روعنا بحكاياتها المكررة عن علاء الدين والفانوس السحري. ولم نك نملّها.

وقرر والدي، في سنواته الأخيرة في حيفا، ألا يموت إلا ونحن ـ أولاده ـ مجتمعون حوله. كان في تلك الأيام يدعونا إليه مرة واحدة في الأسبوع على الأقل معتقداً أنه مسلم روحه إلى باريها. كنت قد انتقلت للعمل في القدس. فكنت مضطراً للعودة إلى حيفا لا أقل من مرة في الأسبوع. فكان، حين كنّا نجتمع تسعة أبنائه وبناته، يبتسم إبتسامة «خبيثة» ـ أدعّي أنني ورثتها عنه ـ ثم يقول لنا: كفى! عودوا إلى بيوتكم وإلى أعمالكم. فبوجودكم حولي تغلبّت على عزرائيل.

وكان صادقاً. فلم يتغلب عليه ملك الموت إلاّ حين تركناه، نحن جميعاً. وحيداً أسلم روحه إلى باريها. وحيداً في بيت العائلة الذي ولدت فيه إبنة عمه الوالدة وردة.

لم يبق معه، حتى يومه الأخير، سوى الوالدة. فالأمهات يمكثن في الأرض. وبيت العائلة القديم أيضاً مكث في الأرض. فهو قائم في مكانه حتى يومنا هذا. وكناّ نسميّه «العقد». يعقدون «العقيدة» ويعقدون سقف البيت بأعمدة من الخشب السميك مصالبة. والعقد قاعة واحدة تحوطها جدران أربعة من الحجر الضخم في سمك نصف المتر على الأقل. وكان أطفال العائلة يفترشونه خصوصاً في ليالي الصيف بالقرب من نافذة واسعة الصدر. ونوافذ «العقد» واسعة الصدور كلها أو هكذا حسبناها بالمقارنة مع أحجامنا الصغيرة. وكانت الدنيا بخير فلا يغلقونها علينا، أو هكذا حسبنا دنيانا حين كناّ أول من ينام وآخر من يستيقظ. وبنوا، تحت سقف «العقد» وبمقدار النصف من مساحته، مسطبة أشبه بالطابق الثاني كناّ نصعد إليها على سلم خشبي متُحرك وسميّناها «السدّة». وكانوا يكوّمون على «السدّة» أكوام القمح والسمسم. وأما خوابي الزيت فكانت في زاوية «تحت» أي على أرض «العقد» نفسه. وفي «الفرصة الكبيرة» - أي العطلة الصيفية - كناّ ننام إما فوق السدة وإما، حين يكثر عددنا، بالقرب من خوابي الزيت. وكثيراً ما كان خالي رشيد يروي على مسامعنا طرائف مما مرّ عليه في «السفر برلك». وهي الحرب الكونية الأولى، وكيف اختبأ تحت كومة قمح، فوق السدة، من أعين الجنود الأتراك حين جاؤوا لأخذه جندياً إلى الحرب. ولكنهم، في آخر الأمر، قبضوا عليه واقتادوه إلى ساحات القتال حتى الأرض البلغارية. فنجح في الفرار وعاد - كما ادعى - مشياً على الأقدام من بلغاريا إلى شفاعمرو حاملاً معه حكايات عماّ مرّ به في طريق عودته الطويل، مشياً على قدميه، منها ما هو معقول ومنها ما هو نسج خيال أريد به التوكيد على نجاحه في الإبقاء على كرامته الشخصية - إنسانيته - حيةّ تسعى مخفية تحت أكوام من الجوع والبرد والبق والقمل وروائح الجثث المتعفنّة.

وفي العام 1954، حين أقدم موشي ديان على إقتراف فعلته «المنسية» في قرية طيرة بني صعب في المثلث، وأصدر أمره إلى عسكره بالإغارة على بيوت القرية فأعملوا أيدي التفتيش والتنقيب تحت أكوام القمح وفي خوابي الزيت، ودلقوا الزيت على الحنطة وحطمّوا أثاث البيوت القروية «التي لم تكن مصنوعة من خشب الماهوچوني». وبرر فعلة عسكره بأنهم كانوا يبحثون عن مدافع أطلقت قنابلها على طائرة إسرائيلية عابرة، إبتسمت ما بيني وبين نفسي تلك «الإبتسامة الباطنية» التي ورثتها عن والدي. وتساءلت، بيني وبين نفسي، هل كان موشي ديان التقى خالي رشيد؟!

في العطلة الكبرى كان خالي رشيد يأتي إلى بيتنا في حيفا وينيخ جماله في ساحة قريبة من البيت. كان يعلفها وكناّ نسقيها. ثم يمضي بنا، نحن الصغار، إلى «العاصمة» راكبين بين أسنام جماله. فقد كان جمالاً ومزارعاً في آن واحد. وكان يحمل على جماله الفحم الخشبي إلى أسواق المدينة من مشاحر شفاعمرو التي اشتهرت بها منذ قديم الزمان ولا تزال تعُرف بها حتى يومنا هذا. فكناّ نقيم وننام في بيت العائلة القديم - «العقد» - لدى جدتنا مريم الشفاعمرية وجدنا يوسف «أبو درويش».

لا أذكر الجد «أبو درويش» إلاّ وهو طاعن في السن. وهل يصبح الإنسان جداً إلاّ بعد أن يصبح ولده والداً أو والدة؟ غير أننا رأيناه في أعيننا رجلاً نشيطاً منتصب القامة، فلاحاً محافظاً على التقاليد. وكان يفرض

هيبته علينا وكنّا نحب هذه الهيبة. كان يلاحقنا بعصا شيخوخته حتى يعيدنا إلى «العقد» حين كان يلقانا نلعب على البيادر وقد ارتدينا، نحن الفتيان الذكور أيضاً، قمصاناً قصيرة الأكمام لأنها تكشف عن سواعدنا. كان يلوح بعصاه مهدداً أقفيتنا بالضرب. فكنا نحن أولاد المدينة نستجيب له - لا لعصاه - إحتراماً لشيخوخته واحتراماً للزمن الذي كان يمثله لا خوفاً من عصا كنّا علمنا أنه لم يستعملها، للقتال وللنزال، إلاّ مرة واحدة في حياته، وذلك حين فاجأه الباص الوحيد القادم من حيفا مرة أو مرتين في الأسبوع الواحد، وهو غافل يمشي في النزلة عائداً إلى «العقد». فرفع عصاه في وجه الباص وكرّ عليه حتى أوقفه في اللحظة الأخيرة فناداه سائق الباص: تسلم عصاك وتسلم يا أبا درويش!

كان مضرب المثل في عفّة اللسان. وقيل إنه لم يتلفظ بشتيمة إلاّ مرة واحدة في حياته فلم تكن شتيمة. وكان يزرع أرضه بالتنباك. وكانوا يسمّونه «التتن». وترُوى عنه الحادثة التالية: كانت زوجه مريم تبعد عنه عشرة أمتار أو أكثر وكانا يحملان فيما بينهما حبلاً نشرا عليه أوراق «التتن» الخضراء حتى تيبس. فناداها أن ترُخي الحبل وأن تمده ذراعاً أو ذراعين. كانت أم درويش ثقيلة السمع. فلم تلتقط أذناها طلبه فأعاد عليها نداءه بقليل من الصراخ لعله يخترق طبلة أذنها. فظلّت جامدة في مكانها مثلما فعلت زوجة لوط. فاستشاط أبو درويش غضباً ولم يتمالك نفسه - وهو أمر نادر الحدوث - فصاح بها وكأنه يشتمها: «مدُّي الحبل، يا مريم، الله يمد في عمرك»!

وبعد مضي زمن طويل وطويل قيّض لي أن أزور قطراً أوروبياً شرقياً. وفي أثناء هذه الزيارة، وقد جرت قبل خمسة أعوام، جاءني أحد معارفي رسولاً من لدن عائلة فلسطينية شابة ومبعدة من بلد عربي، وأن الزوجين أصلهما من شفاعمرو. ويدعوانني إلى الغداء في بيتهما ففعلت. فوجدتهما في عمر أحفادي. علمت ُمنهما أن والديهما نزحا عن شفاعمرو في العام 1948، والتجآ، شأن غيرهم من آلاف اللاجئين الفلسطينيين، إلى مخيم اللاجئين «اليرموك» بالقرب من دمشق. وهي إبنة عمه وهو إبن عمها وقد ولدا في المخيم نفسه. وبعد الزواج انتقلا إلى بيروت في طلب الرزق حتى جاء الأدون شارون وطردهما مرّة ثانية. فوجدا في هذه العاصمة الشرقية ملجأهما الحالي.

* ملاحظة: لقد عاد الآن، مع ياسر عرفات، إلى مدينة غزة. وزارني في بيتي. ويحن إلى العودة إلى بلدته الحبيبة - شفاعمرو.

وحالاً، حين بدأ في التحدث، خصوصاً حين بدأت الزوجة الشابة في الكلام، سمعت أذناي نغمة النطق الممطوطة كأنها الغناء التي عرُف بها الشفاعمريون من قديم الزمان. تسمّر شعر رأسي بلا أية مبالغة، حين خِلت ُأنني أستمع إلى صوت إبنة عميّ الشابة الصغيرة التي مضى على وفاتها خمسون عاماً. كأنها عادت إلى الحياة وها هي تبتسم في وجهي إبتسامتها القروية الحبيبة وتحادثني بذلك الغنج الشفاعمري الصميمي بلا أي تلوث «حضاري».

أثار اندهاشي فضول مضيفي الشفاعمري الشاب. فأوغل في إستثارتي مردداً على مسامعي حكايات عن شيطنة هذا الشيخ الشفاعمري أو ذاك، مما توارثناه عن آبائنا وأجدادنا. كان يبدأ في الحكاية وكنت أستمر فيها حتى وصل إلى جدي يوسف وجدتي مريم و«الشتيمة» التي ألقاها أبو درويش في وجه أم درويش. ثم إذا به يردد الأغنية التي مطلعها «يا شكري هات الدفتر» بجميع أبياتها التي كانت غابت

عنّي وقد عادت وغابت حتى الآن أيضاً مثلما يغيب المديح عن ذاكرة الممدوح الذي يعرف نفسه. ولم يكن هذا هو السبب في أنني لم أخبرهما بأن شكري المذكور، في الأنشودة الفولكلورية الشفاعمرية، هو والدي. بل لأنني أهملت قبره حتى عفا عليه أسفلت الشارع العريض. «الآباء يأكلون الحصرم والأبناء يضرسون»، إلا أن تكون حبّات هذا الثرى من أجساد أحبّائنا فيصبح تراب الوطن شاهداً أوحد شامخاً على قبر هذا «الجندي المجهول». كلنا من آدم وآدم من تراب. ولا يشعر إنسان بهذه القربى أشدّ وأعمق مما يشعر بها المبعدون وعلى رأسهم الشفاعمريون. ففي شفاعمرو اجتمعت أدياننا الثلاثة: ربٌ واحد وشفاعمرو واحدة.

قضيت ليلة كاملة في كنف مضيفي الشفاعمريين الشابين، وأنا أبحث عن تفسيرات لهذه العجيبة -عجيبة إحياء الموتى أو عجيبة الحياة الأبدية. حدثّاني عن أمور كنت أجهلها: اللاجئون الذين طرُدوا من قرية فلسطينية إلى صحارى الغربة حملوا معهم عاداتهم وتقاليدهم الخاصة بقريتهم الأصلية. سكنوا سوية في المخيم الواحد وفي حارة أو رقعة واحدة في ذلك المخيم وأعانوا بعضهم البعض وتزاوجوا فيما بينهم وحافظوا على تراثهم الخاص بقريتهم الأصلية بما في ذلك التراث من لهجة خاصة وغنوة النطق الخاصة بقريتهم. ولو لم يفعلوا هذا الأمر، لو لم تحافظ الأغصان على جذعها، لما كان في مقدورهم تحمّل حياة غير محتملة.

أما ما حدث لسكّان المدن الفلسطينيين فكان مختلفاً جداً. فبدأت، منذ تلك الليلة، في التفكير بروايتي - «إخطية» - عن مدينتي حيفا وعمّا جرى لأبنائها العرب. كان مجتمعنا العربي المدني قد قطع شوطاً مرموقاً في سلّم التطور الحضاري بمفاهيم ذلك الزمان، من نقابات مهنية ومن حياة ثقافية اجتثّت كلها من أصولها وبدُدت شذر مذر. كانت مأساة الشعب العربي الفلسطيني مأساة شاملة. أصابت أولئك الذين اضطروا إلى ترك الوطن كما أصابت أولئك الذين تركوا في وطنهم. صدق شاعرنا توفيق زيّاد في توجهه إلى إخوته، إخوتنا، اللاجئين بقوله:

«فمأساتي التي أحيا
نصيبي من مآسيكم»

غير أنني أدركت، منذ تلك الليلة، أن مأساة المجتمع المدني الفلسطيني أشدّ عمقاً وشمولاً. لا فرق بين مغادر وبين مقيم. هذا وذاك لسان حالهما واحد. فوجدتني أكتب في روايتي عن «إخطية» أن:

«ذهب الذين أحبّهم وبقيت مثل السيف فرداً فارساً، خلل مجتمع غريب لا يكتفي بأنه يجهل فروسيته وينكرها عليه بل ينكر عليه آدميته أحياناً!».

فرحت أعزّي نفسي بترديد أبيات لعمرو بن معديكرب:

«ما إن جزعت ولا هلعت
ولا يرد بكاي زندا
ذهب الذين أحبهّم وبقيت مثل السيف فرداً».

وفي «إخطية» أيضاً وجدتني أصف مأساة مجتمع حيفا المدني الفلسطيني بالصورة التالية:

«..عالم متكامل تداعى به المسرح وابتلعه الجوف وهو في ميعة الحركة وفرحة الإندماج في كوميديا

الحياة. فمن ديكور تختلط ألوانه وتتلاطم جدرانه، ومن حبال تترامى فتعلق بأرجل أو بأيدي أو بأعناق ناس يتأرجحون. فذلك يتأرجح برجله وذلك يتشبث بالحبل بيده. وذلك مشنوق. ومن عارضة خشب مقصوفة يتعلق بها ممثل كهل سمين فتنوء به فيُصفق المشاهدون استحساناً.

تمتلىء القاعة بالمشاهدين المتحمّسين.

المشاهدون.

تشتدّ الحماسة بهم. يقفون على أرجلهم يصفقون استحساناً.

الممثلون.

ذلك المعلّق بالحبل من رجله، ورأسه يتأرجح في أسفله يتطلّع إلى المشاهدين بعينين فيهما أمل. لم تعد الشاشة تفصل ما بيننا وما بينكم! لم نعد ممثلين وأنتم المشاهدين! القاعة واحدة والناس ناس، أيها الناس!

المشاهدون.

يتهقه المشاهدون استحساناً ويتقدمون إلى أمام من شدّة الحماس.

المعلّق بالحبل من رجله لا يراهم إلا بعينيه ولا يسمعهم إلا بأذنيه ولا يحسّ بهم إلا بصدره وهم يتدافعون فوقه، يشيلون الردم وبقايا الهدم وينظفون الأرض، يقصّون الحبال السائبة وينتزعون الأخشاب العائبة، ويأتون بالجرافات تحمل الأتربة. فتتطاير من تحتها أوراق كان أخفاها الممثلون في جيوبهم ليعودوا إليها خلسة حين تخونهم الذاكرة.

وكان هناك «مشاهدون» آخرون في ذلك الزمان. ولم يكن عددهم قليلاً ولم يكونوا مشاهدين فقط. وكل فارس، حين يبقى «مثل السيف فرداً»، يرنو ببصره دائماً نحو المحيطين به من كل جانب ينظر نحوهم بعيني الأمل والسؤال المصيري - «هل هناك من يقبل التحدّث معنا؟» - هو دائماً سؤال يوجهه، فقط لا غير، ذلك «الفارس» الذي بقي وحيداً «مثل السيف فرداً». ألا يخجل على نفسه ذلك الجزّار الذي يذبح الدجاجة ويذرف دمعة من الرحمة عليها ثم ينظر في عيني الدجاجة الذبيح ويملأ الدنيا صراخاً أن «أنظروا في عينيها! حتى دمعة حزن تبخل بها علينا!».

كان هناك، في ذلك الزمان، آخرون. يقيناً أنه يوجد، اليوم أيضاً، آخرون. غير أنني أرى بعيني ذاكرتي عدد الناس الطيبّين في ذلك الزمان أكبر بكثير من عددهم الآن وأكثر شجاعة.

أذكر أنني كنت في مدينة الناصرة في يوم من أيام شتاء 1948، حين وقع الصدام المشهود بين جنود يهود شيوعيين وبين جنود يهود آخرين أغاروا على بيوت في وادي النسناس وفي شارع عباس في حيفا ظلّ أصحابها العرب مقيمين فيها وذلك لطردهم منها واحتلالها.

شرعوا في هذه الغارة القذرة منذ ساعات الصباح الباكر. ولم يكن في تلك البيوت من أهلها سوى العجائز والنساء والأطفال. ولم يكن موجوداً في بيتنا سوى الوالدة، وردة، وزوجتي وطفلتنا التي لم تتجاوز عامها الأول في ذلك اليوم المشهود. ظلّ رفاقنا اليهود الجنود يصارعون المغيرين حتى طردوهم من أكثرية البيوت العربية التي هاجموها. وصديقي الشجاع من ذلك الزمان - أبراهام بن صور - حملني في سيارته العسكرية «الجيب» وأعادني إلى بيتي في حيفا. لولاه ما كان في مقدروي العودة إلى حيفا في اليوم نفسه.

فقد كان ممنوعاً على المواطن العربي أن يسافر من مكان لآخر إلاّ بتصريح سفر من الحاكم العسكري. ونظام التصاريح العسكرية هذا ظلّ معمولاً به حتى العام 1966، أي ألغي قبل عام فقط من العدوان الحزيراني في العام 1967!

دخلتُ إلى بيتي، ملهوفاً، في إحدى ساعات المساء الأولى من ذلك اليوم. فوجدتُ في بيتنا، مع والدتي العجوز وزوجتي وهي تحتضن طفلتنا، جندياً ضخم الجثة من بقايا المغيرين يرفض الخروج من بيتنا. كنّا في البيت وفي الحارة وحيدين. وكان رفاقنا قد أنهوا المعركة وعادوا إلى همومهم الخاصة. وفي الخارج كان الظلام موحشاً. فجلست أمامه مواجهة. ونظر الواحد منّا في عيني الآخر. وأذكر أننا جلسنا صامتين على هذا الشكل حتى الهزيع الأخير من الليل. كنت ممتلئاً بالحياء المضاعف: حياءً إزاء عجزي وحياءً من أنه يشاركني في الآدمية. وقبل طلوع الفجر قام وخرج. لم تنسَ والدتي وردة، أم وديع، فضل هذا الشاب اليهودي - أبراهام بن صور - حتى يومها الأخير. فضمته إلى كنفها إبناً عاشراً لها، أخاً لأولادها التسعة. فأين أنت الآن يا أبراهام بن صور؟ هل بلعتك أنت أيضاً فوهّة الخوف من أن يعرف الناس عن «ضعفك» الإنساني في زمن الشباب؟

لا لم نكن نحن الذين تغيّروا يا أبراهام بن صور؟!

أنت الذي حمل إليّ الخبر عن وفاة والدي وعن بقاء والدتي وحيدة في البيت القديم في شفاعمرو.

ولا أنسى اليوم الذي حملت إليّ فيه، وأنا موجود في الناصرة، قطفاً من الموز الناضج من أرض «الكيبوتس» الذي كنت تقيم فيه حتى نهديه سويةً إلى والدتي وردة في شفاعمرو ثم نحملها سويةً بسيارتك العسكرية «الجيب» عائدة إلى بيتها في حيفا.

أما أنا فاخترت أن أقسّم قطف الموز سواسية بين الوالدة وبين أختي التي كانت تقيم في ذلك الوقت في الناصرة. فمررت، وأنا أحمل قطف الموز في طريقي إلى دار أختي، بسوق الناصرة العتيق. وإذا بولدين صغيرين يتبعانني. فأعطيتهما إصبعي موز من القطف. فأصبح ورائي أربعة أولاد. فقطفت لهم من القطف أربع أصابع. فتكاثر الأولاد ورائي ووراء قطف الموز. لا لن يكون قطف الموز ناياً سحرياً آخر يقود الأولاد إلى الهاوية! ألقيت بقطف الموز كله في وسط السوق ووثبت هارباً إلى المكان الذي اتفقنا على أن نلتقي فيه لنسافر بسيارتك «الجيب» إلى شفاعمرو.

كنت على علم بمكان الوالدة في شفاعمرو. وأنا - أيضاً - كنت أعلم، أي علم، بمكان إقامتها. فكيف أنسى «العقد»؟!

أوصلَنا «الجيب» حتى عتبة باب «العقد» مباشرة. للبلدة مدخلان عريضان. الغربي الذي تعوّدنا عليه نحن أولاد حيفا. والشرقي الذي أذكر أنني لم أطرقه إلاّ في ذلك اليوم. وكلاهما يقود إلى حارتنا وفي مركزها ذلك «العقد» - طلوعاً من المدخل الغربي فيكون «العقد» إلى يمينك ونزولاً من المدخل الشرقي فيكون «العقد» إلى يسارك، وأمامه ساحة كان خالي رشيد ينيخ فيها جماله.

لم تكن أم وديع تنتظرنا، بل لم تكن تعلم أنني موجود في حيفا. ومع ذلك وجدناها واقفة على عتبة «العقد» وحيدة عجوزاً بلغت الثمانين تنتظر. ولكن ماذا كانت تنتظر؟

كنت أول النازلين من السيارة فشاهدتني فجأة. كانت قد فقدت كل أمل فلم تعد مجرد «مثل

السيف فرداً» بل كانت قد تحوّلت إلى وصمة عار وتجسيم حي لوخز ضمير.

نادت عليّ بإسمي، مرّة أو مرّتين. ثم وقعت على الأرض مغشياً عليها. وفي طريق عودتنا إلى حيفا حاولت أن تهدىء من روعي ومن وخز ضميري بقولها إنها آمنت دائماً بأنني الوحيد من بين أولادها الذي لن يهجرها. وبأنني سآتي وأنقذها في اللحظة الحرجة. «كنت أقرأ، بما يشبه التهجئة، ما كنت تنشره في صحيفتك ـ قالت ـ وكنت أتابع صامتة النقاش بينك وبين إخوتك».

وبحسّها الفطري أدركت أن إبنها الجديد، اليهودي، يشعر بالإحراج هو أيضاً. فأخذت تحدثه عن صديقات طفولتها اليهوديات في شفاعمرو. وأخبرته بأن هذه الصداقة استمرت في حيفا أيضاً «بعد أن هاجرت عائلاتهن من شفاعمرو إلى حيفا كما فعلت عائلتنا بإنتهاء الحرب». صدقت والدتي فيما أخبرت إبنها الجديد اليهودي. فأنا لا أزال أذكر العجائز اليهوديات اللواتي كنّ يزرنها في بيتنا في وادي النسناس. وكنّ يفترشن الأرض متربّعات فوقها ويتناقشن بأصوات عالية كانت تثير ضحكنا. هل كنّ يأتين إلى بيتنا مع أطفالهن؟ إنني غير متأكد من هذا الأمر وأميل إلى الإعتقاد بأنهن جئن مع الأطفال. ولكن هل نقل يهود شفاعمرو إلى أولادهم أخبار تلك الزيارات العذراء في بيت «المعلم شكري» في حيفا؟ لا أعتقد أنهم فعلوا. فلو كانوا نقلوا هذا التاريخ هم وسواهم لما كانت «الكهّانية» قد ظهرت في هذه البلاد ناهيك عن إستشرائها.

أزعم أنني واحد من أولئك الناس الذين لا يستطيعون أن يروا من القمر إلاّ وجهه المضيء. وأجد التبرير حتى لما يدعيه أولئك الأصدقاء اليهود، من ذوي النفوس الحسّاسة، من أنهم لا يصدقوننا حين نعلن عن موافقتنا على تسوية سلمية ثابتة قائمة على نشوء دولة فلسطينية إلى جانب إسرائيل. فأبرر، لنفسي ولشعبي، ظنونهم هذه بأنها نابعة من وخز ضمائرهم جراء ما ارتكبوه بحقنّا والذي عبّر عنه موشي ديّان بقوله: «لو كنّا مكانهم...».

لا مكان لهذه «اللو» في التاريخ الفعلي. وأما إذا تمسكتم بهذا المنطق فإني أقول: لو كنّا مكانكم لما سمحنا لرجعيتنا بأن تفعل بكم ما فعلته رجعيتكم بنا. بل أكثر من ذلك: لو جمعتم كل ما في لغات الأرض من «لو» ما استطعتم أن تبرروا ولو إساءة واحدة، ولو أقل الإساءات إضراراً، من الإساءات التي أنزلت بمن تسمونهم «الشعب الآخر». وإليكم المزيد والمزيد: فإن القضية الحقيقية، في هذا المجال، هي واجب أصحاب الضمير، من أبناء وبنات الشعب الذي يضطهد ويحتل «الشعب الآخر». أن يبذلوا كل ما في مقدورهم بذله يوماً يوماً وساعة ساعة ـ لاجتثاث الشك الطبيعي في نفوس «الشعب الآخر» المضطهد (بالفتح) والواقع تحت الإحتلال من صدق دعاوى السلام والتعايش الصادرة عن شعبهم الذي تقوم حكومته، هي بالضبط، باضطهاد «الشعب الآخر» وبإحتلال وطنه. وتعمل خطوة خطوة للقضاء عليه.

لم تستطع أم وديع التغلب على الصدمة التي أصابتها في تلك الأيام. عمرها أصبح وراءها وأما الأكثرية من أولادها وأحفادها فقد أمسوا في ديار الغربة. نَزَلَت مرّة إلى نادينا القديم في وادي النسناس للإشتراك في اجتماع لنساء يهوديات وعربيات. كانت الأيام أيام معركة إنتخابية. وكانت المتكلمة اليهودية تؤكد كفاحنا من أجل حق اللاجئين الفلسطينيين في العودة. وإذا بأم وديع تقاطعها: هل يعود أولادي؟ فذهلت الخطيبة اليهودية المجرية. أجابت: يعودون حين يتحقق السلام!

«كذب - صاحت أم وديع - إبني إميل لا يكذب علي؟ أخبرني بأن عودتهم ستستغرق - إن تحققت - وقتاً طويلاً وحينئذ لن أراهم في بيتنا، سأكون تحت التراب!».

ومنذ ذلك الإجتماع، ودون علمي، أصبح من عادتها أن تذهب سراً إلى رقعة من «حديقة عباّس» القريبة من بيتنا، وتتكىء على صخرة تظللها شجرة من أشجار الزيتون وتنوح، وحيدة، على حالها بعيدة عن أولادها الغائبين وخصوصاً على مصير ولدها الأصغر، نعيم.

- «يا نعيم أين أنت وماذا جرى لك بعدي يا نعيم!».

ولم أدرِ عن عادتها الجديدة هذه شيئاً حتى سمعت طفلتي الإثنتين وهما «تلعبان الجدّة أم وديع» تنوحان: «يا نعيم!».

وفي ذلك العام تركتنا الوالدة عبر «بوابة مندلباوم» للعيش مع أولادها الذين التجأوا إلى دمشق. وفي دمشق الشام، لا في شفاعمرو، أسلمت روحها إلى باريها.

- «وأما أنت فتستطيع أن تبقى هنا. فحياتك أمامك وتستطيع أن تنتظرهم».. بمثل هذه الكلمات ودّعتني الوالدة أم وديع حين افترقنا في الجانب الإسرائيلي من «بوابة مندلباوم».

بقيتُ، عدُتُ إلى حيفا، وكتبتُ قصتي الأولى في دولة إسرائيل. وكانت عن «بوابة مندلباوم».

بقيتُ.

حتى هذا اليوم، وما بقيت حياً، لا أخال الوالدة إلاّ باقية معي.

فإن الأمهات يمكثن في الأرض.

شارع عباّس - حيفا - العام 1948

(من رواية «خرافية سرايا بنت الغول» التي صدرت في العام 1992)

كانوا لا يكفون عن حارتنا، ليل نهار، بحثاً عن نسائنا «المتسللات» مع أطفالنا «المتسللين». وكان نساء الحي يوقفن جارة «محصيّة»(1) في أول الدرج(2) بالمناوبة. فإذا أحسّت بحركة مريبة، من مثل وقوف سيارة مريبة وقفة مريبة، صاحت بأعلى صوتها «تخبوّا مليح أجاكم الريح»! فينتقل الصوت من جارة إلى جارة. فتحمل «المتسللة» طفلها «المتسلل» أو أطفالها «المتسللين» - ويكون الأصغر محمولاً والباقون متشبثين بأذيال ثوبها - وتخترق سياج حديقة عباس من فتحة أعدها الرجال سلفاً وغضّ حارس الحديقة البهائي عنها دون أية مصارحة.

وما كانت الجارة «العين» ترفع عقيرتها، بالنداء الشعبي كاملاً - «تخبوّا مليح أجاكم الريح» - إلاّ إذا لم يكن بين المغيرين «يهودي إبن عرب».

وكانت الجارات، في حارتنا، يتناوبن على أداء هذه المهمة. وكان يقيم، في حارتنا، عائلتان يهوديتان. فاشتركت الجارتان اليهوديتان في هذه المهمة. إحداهما پولندية على زوج پولندي. والأخرى طبرانية على زوج پولندي. وكانت هذه، الأخيرة، تتقن نطق العربية مثل أهلها. وكانت من أهلها. كانت خفيفة الروح ثقيلة الوزن. فتتثاقل في مشيتها وتصيح عن عمد «أجاكم الريخ أجاكم الريخ». وكانت تصرّ على جارتنا

البولندية أن تنطق الريح ريحاً بحاء قرشية من قوارح حنكها الساكن سكون سطح البحيرة ساعة الفجر. وكان إسمها «ماشا» وإسم زوجها «ليون». وكانت لها طفلة في عمر أطفالنا كانت تنزل معها إلى «برج المراقبة» ثم تطلقها، لدى أول نأمة مريبة، فتصعد الدرج وهي تردد «غزا غمى». وقصدها أن تقول: «عزا وعمى». فتتراكض نساؤنا حاملات أطفالهن ومخترقات فتحة السياج ومختبئات وراء صخرة فاطمية أو شجرة رومية في حديقة عباس. وأبَحت ُلقلمي أن يستبيح إسمها وإسم زوجها لأنهما لم يطيقا البقاء في حارتنا المنكوبة ولم يطيقا البقاء بعيدين عناً. فتركوا البلاد كلها وهاجروا إلى كندا. وأما الطبرانية وزوجها البولندي فأحفظ ذكراهما في سرّي - بير ما له قرار - وأنها كانت تصر، في مطلع كل غزوة، على إيواء نسائنا «المتسللات» وأطفالنا «المتسللين» في بيتها. فتجيبها الجارة «المتسللة»: «لا، يا جارتنا. يكفينا شقاؤنا. وما ذنبك فتشقين وأولادك معنا؟ وهل يستطيعون الإنتقام من صخرة أو من شجرة في كرمل»؟!

إضافة حديثة

في مساء يوم من أيام الصيف، من العام المنصرم 1995، عدت ُإلى داري في الناصرة فوجدت صوتاً نسائياً مسجلاً على جهاز التلفون في البيت. إن «ماشا» موجودة مع زوجها «ليون» في بيت أحد معارفهما في مدينة بات يام بالقرب من تل أبيب. وأنها ترجوني الإتصال التلفوني بها وبزوجها قبل عودتهما القريبة إلى كندا. وكانت تتكلم باللغة الإنجليزية. وسجلت رقم التلفون في بات يام.

فاتصلت، لتويّ، بذلك الرقم. وطلبت التحدّث إلى «ماشا» أو إلى «ليون». وذكرت إسمي. فجاءني صوت «ليون» يتحدث باللغة الإنجليزية أيضاً. قال إنه عائد الليلة إلى كندا. وكان حاول الإتصال بي عدة مرّات ولكن لا جواب. ورجاني أن أزورهم في كندا في أقرب مناسبة. وكان صوته متهدجاً. وقال إن زوجته «ماشا» تود ّالحديث معي أيضاً. وإذا بصوتها وكأنها تبكي. رجتني أن ألقاهم سريعاً، في كندا، قبل أن يفارق زوجها الحياة. فلم أشأ أن أخبرها بأن حالنا واحدة. بل وعدتها خيراً.

وفي هذه الأثناء توفيت جارتنا الطبرانية بعد أن كان زوجها قد سبقها إلى مفارقة الحياة. وكان أولادي وأولادهما قد تربوّا سوية. غير أن الدنيا كبرت، مثلما يبدو. ولا أريد أن أبحث عن أي سبب آخر لهذه القطيعة.

لكع بن لكع

جاء في «القاموس المحيط»، للفيروز آبادي، أن «اللُكَع» هو «اللئيم والأحمق ومن لا يتجه لمنطق ولا غيره». أي أن تصرفاته لا تستقيم مع أي منطق أو تفكير سليم. و«اللّكع»، في العامية، هو الأحمق وثقيل الظل ّوكثير الكلام الذي لا معنى له.

وفي شباط (فبراير)، 1980، أصدرت «حكاية مسرحية» بهذا الإسم - «لكع بن لكع» - استشهدت فيها بالحديث النبوي الشريف أنه «لا تقوم الساعة حتى يلي أمور الناس لكُع بن لكُع». جاءت إستعراضاً رمزياً

ساخراً لعلاقة الشعب العربي الفلسطيني بالأنظمة القائمة في منطقتنا من هذا العالم، العربية والإسرائيلية. فوجدت أن «لكع بن لكع» هو الذي يحكم في هذه المنطقة. فهل اقترب «قيام الساعة»؟!

وسمّيتها «رواية مسرحية» من حيث أنني اخترتُ أسلوب السرد الروائي لمسرحية افترضتُ أنني أشاهدها مع جمهور مشاهدي هذه المسرحية التي تعرض أمامنا على المسرح. وحاولت أن أُعبّر عن مشاعر المشاهدين، وأنا بينهم، إزاء ما يشاهدونه من أحداث المسرحية المعروضة أمامهم على المسرح.

وجاء أسلوبي، في هذه الرواية المسرحية، رمزياً شديد الرمزية. وربما كان هذا هو السبب الذي جعلني لا أعرضها للترجمة إلى أية لغة حتى الآن. ومع ذلك أثارت اهتماماً واسعاً في العالم العربي. فأعادت «دار الفارابي»، في بيروت، لبنان، نشرها في صيف العام نفسه، 1980. وجرى تمثيلها في سوريا وفي مصر وفي بلدان المغرب العربي.

وأحداث عينية هي التي دفعتني إلى تأليف هذه «الرواية المسرحية» التي أردت فيها تنبيه الأجيال الفلسطينية الشابة إلى المحاولات الجارية لإبقاء ذاكرتها «عذراء». أي قطع الصلة بينها وبين تجربتنا المأساوية، نحن الذين واكبنا تاريخ المأساة الفلسطينية. وتهكمت، تهكماً لاذعاً، على أسلوب «المزاودة» الفارغة في العلاقات ما بين الفصائل (التنظيمات) الفلسطينية.

ومن أهم الأحداث، التي عالجتها في هذه «الرواية المسرحية» هو قيام مسلحين فلسطينيين بالسيطرة على مدرسة يهودية في شمالي البلاد وأخذ طلاب المدرسة رهائن. وقد نجح الجيش الإسرائيلي في قتل المسلّحين الفلسطينيين الثلاثة وفي إنقاذ الطلاّب. وقامت الجماهير اليهودية الغاضبة بإحراق جثث القتلى الفلسطينيين الثلاثة في ساحة المدرسة. كانوا يقذفون بالجثث من طابق المدرسة الثاني إلى ساحة المدرسة حيث كانت النار مشتعلة لإحراقهم. وخلال هذه الهستيريا قذفوا بشاب يهودي شرقي إلى النار وهم يحسبونه واحداً من المسلّحين الفلسطينيين فاحترق ومات معهم.

فحملتهم، في «الرواية المسرحية»، إلى السماء، وركّبْتُ لهم أجنحة ملائكة إلاّ أن أطراف الأجنحة محترقة. وكانت أسماء الفلسطينيين الثلاثة هي: «سعدي أبو شارب» و«سعيد أبو شاربين» و«سعادة شارب الدم». وأما القتيل اليهودي، بالخطأ، فسمّيته باسم «سعادية قلب الأسد».

ويجري حوار ما بينهم. وأحد القتلى الفلسطينيين يدّعي أنه هو الذي قتل «سعادية» اليهودي. فيتسابق الآخران على الإدعاء أنهما هما اللذان قتلاه. فيرتاح القتيل اليهودي، بالخطأ، إلى هذه المزايدة. فيعلن أن القتلى الفلسطينيين هم الذين قتلوه. ويطلب معاقبتهم. فيصرخ «الحكواتي»:

«كفى! كفى!

القتيل لا يقُتل مرّة ثانية!

القتيل يتكلم صمتاً.

صمتاً لا يمكن إسكاته!

دعوا الأم الثكلى تتكلم»!

فنسمع نحيب نساء. كل أم تبكي ولدها. الأم الفلسطينية تبكي ولدها. والأم اليهودية تبكي ولدها.

وفي «الرواية المسرحية» أم، سميتها باسم «بدور»، تمثل الأم الثكلى لدى الفلسطينيين

والإسرائيليين - الأم الأم لا أكثر ولا أقل. وتتوم «بدور»، في نهاية المسرحية، بوضع أكاليل زهور على أضرحة القتلى: سعدي وسعيد وسعادة وسعادية أيضاً. لا فرق. و«الحكواتي» يقول:

«الحكواتي - إني أرى بصيص نور.

بدور - شقائق نعمان تزهرّ فوق أضرحتنا.

الحكواتي - وأضرحة أشقّاء لنا.

شقّوا على النفاق عصا الطاعة.

يحرصون على ضريح سعدي

كما يحرصون على ضريح سعادية

بدور - حرصاً على الأحياء.

الحكواتي - حرصاً على الأحياء».

والآن، في هذا العام أتساءل: هل بصيص النور، الذي رأيته منذ العام ١٩٨٠، أي قبل ستة عشر عاماً، أصبح حقيقياً أم أنه لا يزال مجردّ «سراج الغولة» أو «سراج الليل» أو «مصباح علاء الدين» الخيالي؟! إن مجرد إضطراري إلى هذا التساؤل يثير في نفسي، على الأقل، مشاعر القلق.

الخاتمة

نحن ناس، أيها الناس!

أسباب عديدة، تراكمت على مرّ الزمن، لخلافي الحاد مع قيادة الحزب الشيوعي الإسرائيلي الذي أدّى إلى خروجي من هذا الحزب مع أنني كنتُ واحداً من مؤسسيه الأوائل. والآن، وقد مضى على خروجي من الحزب سبعة أعوام (1989)، أستطيع أن أواجه مصيري الشخصي هذا مواجهة متزنة بدون انفعالات اللحظة كما لو أنني أواجه المصير الشخصي لإنسان غيري أنا.

ليس هذا هو موضوعي، الآن، مع أن قراري ذلك - بالخروج من الحزب الذي أسهمت في تأسيسه وقرر مصيري الشخصي منذ نعومة أظفاري - كاد أن يحطّمني في ما بقي لي من عمر. وكنت أُعزّي نفسي بأن ما بقي لي من عمر لا يستأهل أي تحطيم فوق ما حطمته الشيخوخة. مما لا شكّ فيه أن حركة «التغيير والمصارحة» التي قام بها ميخائيل غورباتشوف، خصوصاً في دعوته إلى إنهاء البون الشاسع ما بين السياسة والأخلاق، شجّعتني على حسم خلافي القديم مع قيادة الحزب بقدر ما أعادت إليّ الثقة بالنفس وأنني لست «إنتهازياً» مثلما حاول زملائي إقناعي حتى كدتُ أن أقتنع. فصرت أتصرّف من منطلق الدفاع عن نفسي من تهمة «الإنتهازية».

كنتُ قد أصدرت روايتي، «المتشائل»، في العام 1974. أي قبل أكثر من عشر سنين على ظهور حركة غورباتشوف في الإتحاد السوفييتي. وسرعان ما أنهكني السؤال الملحاح عن «الطبقة الإجتماعية» التي يمثلها «المتشائل». فساعدني ميخائيل غورباتشوف، فيما بعد، على الإهتداء إلى جواب أعاد الإطمئنان إلى نفسي. وذلك حين دعا حزبه إلى عدم الإكتفاء برؤية الصراع الطبقي في مجتمعه. بل دعاه، أيضاً، إلى

رؤية الصفات الإنسانية المشتركة لطبقات المجتمع المختلفة. لم أكن أفكر بهذه القضايا حين كتبتُ رواية «المتشائل». بل كنت أدافع عن حق «الأكثرية الصامتة» في أن تصمت. حسبت أن الضعف الإنساني، الذي يدفع بالناس إلى انتظار الفرج عبر العجائب الخارقة، هو من الصفات الخاصة بشعبي الفلسطيني الذي تخلّى عنه الإنس والجن. فلمّا ترجم «المتشائل» إلى اللغة العبرية، وإلى خمس عشرة لغة فيما بعد، وقوبل بترحاب مدهش، وجدتُ أن هذه الصفة تجمع ما بين البشر جميعاً.

كنتُ، في صيف العام 1971 على ما أذكر، أستجمّ على شاطىء بحر الشمال في «ألمانيا الشرقية». وفي صباح يوم من أيام ذلك الصيف جاءني أحد مُضيفيّ و«بشّرني» بأن الشيوعيين السودانيين قاموا بإنقلاب عسكري واستولوا على الحكم في السودان. فبكيت مثلما يبكي طفل وجد والدته ملقاة على الأرض أمامه ميتة لا حراك فيها: هل يعُقل أن يكون السودان أول بلد عربي يبني الإشتراكية؟! بكيت لأنني توقعت المصير نفسه الذي آل إليه العديد من معارفي من قادة الحزب الشيوعي السوداني - الإعدام. وكان هذا المصير نفسه، قبل عدة سنوات، مصير أحبائي من قادة الحزب الشيوعي العراقي. فهل كُتب علينا، نحن الشيوعيين العرب، أن نموت دون أن نتنازل عن أعلام «الثورة النقية»؟! كيف يجيز رفاقنا الأوروبيون لأنفسهم ما لا نجيزه لأنفسنا من حرص على أرواحهم وعلى أرواح مؤيديهم؟!

على شاطىء بحر الشمال، وللتو، كتبت فصلاً منفرداً من مسرحية أردت أن أُسميّها بإسم «الصمت والبحر». وفيما بعد أدخلت هذا الفصل، مع تعديلات ملائمة، في روايتي «المتشائل» - هو الفصل الثالث عشر من الكتاب الثاني. وهو النقاش الحار بين «باقية» وولدها «ولاء» الذي استحكم وحيداً في خرائب قرية الطنطورة على شاطىء البحر المتوسط وقد أحاط به عسكر إسرائيل مهددين: إما أن يستسلم أو أن يقتلوه رمياً بالرصاص. وحاولت والدته، «باقية»، إقناعه بأن يُسلّم سلاحه وينقذ نفسه ووالديه.

كنت قلقاً، طول سنوات عمري المنقضية، على مصير الأجيال الشابة التي ربيّناها في بلادنا وفي العالم العربي الواسع. وأقلقتني، بشكل خاص، محاولة يوسف ستالين إنتزاع إنسانيتنا. وذلك في قوله المذهل: إن الشيوعيين «جبُلوا من طينة خاصة» أي غير طينة البشر! فمن كان ضعُفه الإنساني يتغلّب عليه كنّا نتهمه بتهمة «الإنتهازية» والتخاذل ونعتبره، أحياناً، مارقاً وعدواً. وفي روايتي الأخيرة - «سرايا بنت الغول» - اكتشفت كهفاً فلسفياً آخر، بالإضافة إلى «كهف أفلاطون»، في مسيرة المعرفة الإنسانية. وأسميته «كهف لينين» إشارة إلى الصورة التي صورّ بها هؤلاء «الإنتهازيين» و«المتخاذلين» في مؤلفه «ما العمل». وذلك في حديثه عن «المستنقع»:

«ها نحن سائرون، في جماعة متراصة، عبر ممر وعر وشديد الإرتفاع. ويأخذ الواحد منّا بيد الآخر أخذاً ثابتاً. محاصرون نحن بالأعداء من كل جانب. وعلينا التقدّم إلى أمام على الرغم من قصف نيرانهم غير المتوقف تقريباً. كنّا اجتمعنا، باختيارنا الحر، وراء هدف النضال ضد العدو لا وراء التراجع عائدين إلى المستنقع تحتنا الذي لم ينفك سكانه عن تقريعنا، منذ اللحظة الأولى، على انفصالنا (عنهم) في جماعة متميزة وعلى اختيارنا طريق الكفاح عوضاً عن طريق التراضي (المساومة). وفي لحظة من اللحظات يأخذ أفراد من بيننا في الصراخ: دعونا نعود إلى المستنقع! فنعيب عليهم هذا الوهن. فيردون علينا معاتبين: ما أشدّ جهلكم! ألا تخجلون من إنكاركم حريتنا في التوجه إليكم كي تسلكوا طريقاً أهون وأسلم؟ بلى، أيها

السادة، فإنكم أحرار لا في توجيه هذا النداء إلينا، فقط، بل في أن تذهبوا أنتم أنفسكم حيثما شئتم الذهاب حتى العودة إلى المستنقع. وصراحة نعتقد أن المستنقع هو المكان الجدير بكم ونحن مستعدون لأن نقدم إليكم كل عون في تحقيق مبتغاكم هذا. ولكن، فكوّا أيديكم من أيدينا. ولا تتشبثوا بنا ولا تلوثوا كلمة الحرية السامية. فإننا نحن، أيضاً، أحرار في النضال ضد المستنقع وليس ضده فقط بل، أيضاً، ضد أولئك الذين يعودون إلى المستنقع».

وأتبعت هذا الإستشهاد، في روايتي «سرايا»، بتعابير الحسرة وتأنيب الضمير التالية:

«قلت: من قديم الزمان وسالف العصر والأوان أرقني المصير الذي كانت تؤول إليه الحركات الشيوعية في شرقنا القريب والبعيد، كل عشر سنين أو خمسة عشر عاماً مرّة تلو مرّة، مصير الحركة القرمطية والإسماعيلية والباطنية في زمانها. وكانت أول من نادى المنتسبين إليها بيا رفيق! فلماذا لم نرفق بأنفسنا؟ ألم يكفنا عنت الكفاح ضد المستنقع فضممنا إليه من ترفق بنفسه وبعياله؟! كيف يكون حالنا، اليوم، لو تعاملنا معهم تعاملي مع المتشائل؟ وكيف لا ألوم نفسي على ترددي في الخطوة الأخيرة»؟!

ظهرت الحركة الإسماعيلية، في الدولة الإسلامية، في مطلع هذه الألف من السنين التي نودعها الآن. ووضعت للمنتسبين إليها مستويات من الطاعة والتضحية لا قبل للناس العاديين على تحملها. فأخذ قادة الإسماعيلية يتهمون الجمهور الواسع، من الناس العاديين، بالخمول وبالتردد وحتى بالخيانة. وما من إنسان يرضى بأن يتّهم بالخمول وبالخيانة، خصوصاً ذلك الإنسان الذي نسميه بالإنسان العادي لأنه يولد ويموت غير متميّز عن الأكثرية الساحقة التي تنوء بأثقال البحث عن اللقمة. فجاءت نهاية الحركة الإسماعيلية على أيدي هؤلاء الناس العاديين الذين جاءت هذه الحركة للدفاع عنهم.

والمستشرقون الأوروبيون اتهموا قادة الحركة الإسماعيلية بأنهم سيطروا على أعضائها بتعويدهم على تعاطي المخدرات ومنها الحشيش. فسموّهم بإسم «الحشّاشين». وافترضوا أنه من هذه التسمية أُخذت كلمة «Assassin» الأوروبية التي تُطلق على مقترف الإغتيال السياسي. أما الكاتب اللبناني الكبير، أمين معلوف، فقد توصّل إلى أنهم كانوا يسمّون أنفسهم بإسم «الأساسيين» - أي «الأصوليين» في تعبيرنا الحديث - وأنه من هذه التسمية أُخذت كلمة «Assassian» الأوروبية. وأرى إلى أنه محق في هذه التسمية. فمن غير المعقول أن يكونوا سمّوا أنفسهم بإسم «الحشاشين». ومن كلمة «الأساسيين» تنبهت إلى ما أسميته بإسم «الأصولية العلمانية» التي تسير جنباً إلى جنب مع «الأصولية الدينية». وكلاهما يتعارض مع الضعف الإنساني الذي وجدته أصدق ميزان لمدى إنسانية الإنسان.

وكان الفارس والشاعر العربي في زمن الحروب الصليبية، أُسامة بن منقذ، تنبه من قبل ألف عام إلى هذه الحقيقة نفسها في وجهها الآخر. وذلك حين تنبّه إلى أن الشجاعة والقوة لا توحدان ما بين بني البشر بل توحّد بينهم وبين البهائم. فقال، في كتابه الشهير بإسم «كتاب الإعتبار»، أن: «سبحان الخالق البارىء. إذا خبر الإنسان أُمور الإفرنج سبّح الله تعالى وقدّسه ورأى بهائم فيهم فضيلة الشجاعة والقتال لا غير كما في البهائم فضيلة القوة والحمَل».

وآلمني كون الضحية الفلسطينية تستحي، في أحيان كثيرة، من كونها ضحية. وتستحي من ضعفها الإنساني. ولديّ أمثلة عديدة عن مناضلين فلسطينيين اختاروا أسماء حركية رهيبة في حين أن والديهم

أغدقوا عليهم أسماء إنسانية جميلة. وشعراء فلسطينيون يصولون ويجولون في قصائدهم مع أن الواحد منهم، في حياته العادية، لا يجرؤ على ذبح دجاجة. وصرتُ، بعد هذه التجربة، أعتبر روايتي عن «المتشائل» نشيد الإنشاد في الدفاع عن إنسانية الإنسان الفلسطيني التي تجد التعبير الأصدق عنها في ضعفه الإنساني. أما الحركات الأصولية، الدينية أو الدنيوية، فلا مستقبل لها لأنها تتعارض تعارضاً عدائياً مع الطبيعة الإنسانية ـ الضعف الإنساني.

وصرتُ أعتقد أن المهمة الأساس، أمام مبدعي الأدب والشعر ومختلف الفنون، هي البحث عن هذه اللؤلؤة ـ الضعف الإنساني ـ في أعماق البحور الإنسانية.

وهذا، أيضاً، هو ما أوصلنا إلى ما نسميه بإسم «أنسنة العدو». وكان بعضنا أسهم، عبر الكشف عن هذه اللؤلؤة، في الظاهرة المثيرة للإحترام ـ ظاهرة الطفل الفلسطيني الأعزل الذي لم يكن يتردد في مواجهة جندي الإحتلال المدجج بالسلاح. فقد أصبح يدرك أنه يوجد، تحت اللباس العسكري، إنسان يتميّز، مثله مثله، بالضعف الإنساني. وكان على زملائنا اليهود أن يبذلوا جهداً كبيراً حتى يتخلّص مجتمعهم من الظاهرة الشيطانية، ظاهرة الجندي الذي لا يتورّع عن توجيه رصاص بندقيته نحو صدر طفل فلسطيني أو طفلة. فكيف يعود إلى بيته وإلى أطفاله بعد هذه الفعلة؟!

منذ العام 1983، فقط، بدأت في التعرّف المباشر على زملائي اليهود من أهل الأدب والشعر والفن. فالتقيت واحة كانت غائبة عن ناظري وأنا قابع في قفص الأصولية العلمانية. سأبقى أحترم وأحب رفاقي الشيوعيين اليهود على إخلاصهم وتفانيهم في الدفاع عن قضية شعبي العربي الفلسطيني. ولكني آخذ على بعض القياديين منهم رغبتهم الباطنية في إبقائنا بعيدين عن المجتمع الإسرائيلي كما هو قائم بالفعل، بخيره وبشره. كانوا يحاولون إقناعنا بأنه لا خير يُرتجى من هذا المجتمع الإستيطاني، خصوصاً من أهل الأدب والشعر والفن الإسرائيليين. فهذا صهيوني وذاك إنتهازي وثالث معادٍ للشيوعية. وكل ذلك صحيح في أغلب الأحيان. ولكن، كيف سنتعايش مع هذا المجتمع؟

حتى قيّض لي، إبتداءً من العام 1983، المشاركة في تأسيس لجنة المبدعين المشتركة ـ الإسرائيلية والفلسطينية ضد الإحتلال ومن أجل السلام وحرية التعبير. وجرى إختياري، مع صديقي وزميلي يورام كانيوك، رئيساً مشاركاً لهذه اللجنة المشتركة. حاولنا أن يتفهّم الواحد منا مصاعب الآخر وضغوط مجتمعه عليه واحترام هذه المصاعب. فكان التفهم والإحترام متبادلين. وأشدّ ما أدهشني وفاجأني هو الصورة المشرقة التي تبدّت لي في هذه اللقاءات المباشرة. وكانت مغايرة تماماً للصورة التي دُسّت في مخيلتي في السابق. فصرت أسمع همساً حوالي بأن هذه الصورة الإيجابية نابعة من إنتهازيتي.

لم تكن مسطرتي، في التعامل مع زملائي اليهود، مسطرة أصولية أو حزبية ضيّقة. إنما هي قائمة على حاجتنا المتبادلة إلى البحث عن سُبل التعايش ما بين شعبنا في وطن واحد. كانوا يعترفون أمامي بأنهم يشعرون بالخجل لأن مجتمعهم أفرز حكومة يمينية وعنصرية معادية للعرب. وكان ذلك في زمن حكم الليكود. فكنت أقول لهم إنه لا داعٍ يدعوهم إلى هذا الشعور ما داموا يعارضون هذه الحكومة ويعملون على إسقاطها. وكنّا، في هذه اللجنة المشتركة، نمثل الأكثرية الساحقة من أهل الإبداع الفنّي الإسرائيليين والفلسطينيين. ومع ذلك كان زملاؤنا اليهود يعتذرون بأن الأكثرية في مجتمعهم لا تحمل الأفكار نفسها

التي يحملونها. فكنت أقول لهم إنهم، شأنهم شأننا، لم يولدوا من إصبع جوبتر ولا من الحائط كما نقول نحن العرب. بل وُلدوا من صلب شعبهم ليكونوا ضميره غير الملوّث. فأسهمنا، سويةً، إسهاماً متواضعاً، في إسقاط حكم اليمين.

ولم يتعثر نشاطنا إلاّ بعد أن فاجأنا السياسيون، من كلا الشعبين، بالإتفاق على المصالحة التاريخية بينهما. فظنّ العديد منهم أنه لم يبقَ لهم من دور ما دامت مسيرة السلام جارية وأنهم لن يُدعَوا إلى «خدمة العلم» - علم السلام - إلاّحين تتعثر هذه المسيرة. ولم نستيقظ إلاّ بعد اغتيال إسحق رابين. ولكننا لم نستيقظ إلاّ بعد أن أنهكتنا الشيخوخة بأمراضها الفعلية والوهمية. وخوفي أن تكون هذه اليقظة يقظة اللحظة فحسب. ثم نعود، مرّة أخرى، إلى شخيرنا المعتاد عن «الفن من أجل الفن»! يقيناً أنه لا يحق لأي كائن أن يفرض علينا شعارات سياسية في أعمالنا الأدبية. ولكنني وجدت أن مجتمعاتنا تحترم المبدعين من بينها حتى أصبحوا منابر شعبية عالية يستمع الناس إليها باحترام وتقدير. فلا نستطيع التهرّب من مسؤولياتنا أمام مجتمعاتنا التي أحلتنا هذا المحل العالي. ولدى كل واحد منّا طريقه إلى وسائل الإعلام في مجتمعه يستطيع، من خلالها، القيام بمسؤوليته السياسية. وهذا ما يفعله العديد منّا دون أن ينتظر من السياسيين أية كلمة ترحيب.

لقد نجحنا في تأليف وفد من أعضاء لجنتنا المشتركة، من كبار الأدباء والشعراء والفنانين والمفكرين اليهود والعرب، لزيارة ياسر عرفات في غزة في اليوم الثاني لعودته إلى وطنه في 3 تموز (يوليو) 1994 وتهنئته بسلامة العودة إلى أرض الوطن. فاستقبلنا ياسر عرفات ورفاقه بترحاب أصيل تبادلنا فيه التهاني والعهد على مواصلة المسيرة السلمية.

وقد نُلام، جميعاً، على عدم استمرارنا في هذا النشاط المبارك. ولكننا كنّا، جميعاً، ضحايا المصاعب التي واجهت المسيرة السلمية ولا تزال تواجهها. فلا يصحّ، أخلاقياً، لوم الضحية. لقد كنّا اتفقنا، في العام 1988 إسرائيليين وفلسطينيين، على برنامج سلام أفضل بكثير من شروط مسيرة السلام الحالية. اتفقنا على قيام دولة فلسطينية إلى جانب إسرائيل بحدود الرابع من حزيران 1978 وأن تكون القدس الموحدّة عاصمة للدولتين. واتفقنا، أيضاً، على أن تقوم الدولتان المتسالمتان بالتفاوض على حل قضية اللاجئين الفلسطينيين بموجب قرارات الأمم المتحدة. وفي العام نفسه، 1994، عقدنا لقاءً واسعاً في مدينة نابلس بين الكتّاب الفلسطينيين والإسرائيليين أكدنا فيه التزامنا بهذا البرنامج وأضفنا إليه المطالبة بإطلاق سراح الأسرى الفلسطينيين جميعاً. واقترحنا حلاً لقضية المستوطنات الإحتلالية: إما أن يعترف المستوطنون بالدولة الفلسطينية وشرائعها وإما أن يعودوا إلى داخل إسرائيل.

ويشعر العديد من زملائنا اليهود بالضياع نتيجة للحملة الجارية في بعض الأقطار العربية ضد ما يسمّونه باسم «التطبيع الثقافي» مع هؤلاء الزملاء اليهود أنفسهم. فهم يرون ما يجري، في الوقت نفسه، من تطبيع مع السلطة الإسرائيلية الحاكمة ومع أدباء هذه السلطة، في الوقت الذي تقوم هذه السلطة بإهمال هؤلاء الزملاء الذين سبقوا المجتمع الإسرائيلي كله في الدعوة إلى السلام العادل وإلى المصالحة بين الشعبين.

يقيناً أن السياسيين قد سبقونا في تقرير المسيرة السلمية ومصير المسيرة السلمية. ولكن، هذه

هي مهمتهم في المقام الأول. وما كانوا يستطيعون القيام بها لولانا ولولا الدور الطليعي الذي قمنا به على مدى السنين الماضية. ولا أعتقد أنهم يستطيعون إنجاز مهام المسيرة السلمية بدوننا وبدون أن نقوم بدورنا الذي لا يستطيع القيام به سوانا.

ويبدو لي أن هذا الدور كان، ولا يزال، همّي الأول في أعمالي السياسية والأدبية. وقد يكون هذا الهم هو الذي جعلني أستمر في الحياة على الرغم من الإحباطات ومن أوجاع الشيخوخة التي تكاد أن تكون غير محتملة.

ومن المثير أن تعيد صداقتي المباشرة والمتأخرة، مع هؤلاء الزملاء اليهود، ذكريات شبابي وأيام دراستي في مدينة حيفا مسقط رأسي. تلك كانت أيام ما قبل السياسة حين قامت علاقات زمالة وصداقة صميمية مع زملائنا اليهود في المدرسة الواحدة أو في الحارة الواحدة. وفي روايتي عن «المتشائل» رويت حكاية «المتشائل» مع طفل يهودي ووالده على شاطىء قرية «الطنطورة» المهدومة وبعد أن ضاع إبنه في لجة البحر:

«كنت أذهب إلى شاطىء الطنطورة وقد أصبح عامراً بالمستحمين. فأقعد قعدة ولاء على صخرته في لسان البحر. وأرسل خيطي وأناديه في قلبي أن يرد عليّ.

فإذا بطفل يهودي وقد قعد إلى جانبي دون أن ألحظه يفاجئني بالسؤال: بأية لغة تتكلم، يا عمّاه؟

- بالعربية.

- مع من؟

- مع السمك.

- والسمك، هل يفهم اللغة العربية فقط؟

- السمك الكبير، العجوز، الذي كان هنا حين كان العرب هنا.

- والسمك الصغير، هل يفهم العبرية؟

- يفهم العبرية والعربية وكل اللغات. إن البحار واسعة ومتصلة. ليس لها حدود وتتسع لكل السمك.

- يا إلهي!

فيناديه والده. فيخف إليه. فأسمعهما يتحدثان. فأمش فيهما وأبش. فيحسبني الطفل سيدنا سليمان. ويشيران نحوي. فيبتسم والده. فيمران قريباً. فأكبر في عينيه حتى يصرّ على البقاء معي. فأعطيه من صيدي سمكة صغيرة. فيحدثها فلا تتكلم. فأقول له: إنها لا تزال صغيرة. فيرمي بها إلى البحر كي تكبر وتتعلم النطق. فأقول في نفسي: لو بقي الناس أطفالاً لما كبر ولاء ولما ضاع. ألم يكن الرجل الكبير، في يوم من الأيام، طفلاً صغيراً»؟!

كنت أقصد السياسة، لا كبر السن. ويهمني الآن تسجيل ملاحظتي التالية، التي كنت قد تنبهّت إليها منذ ظهور الصعوبات في المسيرة السلمية الحالية. وهي أن المسؤولين الإسرائيليين قد أضاعوا فرصة العمر التي ألحنا عليهم بأن لا يضيعوها من حيث أن التاريخ قدّمنا، نحن العرب الفلسطينيين الذين صبرنا على البقاء في بلادنا، في إسرائيل، جسراً للسلام مع بقية شعبنا العربي الفلسطيني ومع العالم العربي كله لو تعاملوا معنا على قدم المساواة وبدون سياسات وممارسات الإضطهاد القومي

والحكم العسكري وهدم قرانا ومصادرة أراضينا. لقد أضاعوا فرصة تاريخية كان من الممكن فيها توطيد علاقات المساواة بين المجتمعين اليهودي والعربي في داخل إسرائيل. وكان من الممكن أن تكون العلاقات الإيجابية ما بين مجتمعينا، العلاقات العامة والشخصية، قاعدة متينة للسلام المنشود. ومع ذلك فأعتقد أن هذه الفرصة، التي تأخرت الإستفادة منها، لا تزال قائمة ولا يزال قائماً هذا الدور الأساس في مسيرة السلام والمصالحة للعلاقات المتساوية ما بيننا. إننا لا نستجدي أحداً، حاشا وكلاّ، ولكننا نريد أن نقف على أرض الواقع لنطوّره بالشكل الإنساني والحضاري الذي لا مهرب منه. ولا بأس من تقديم علاقتنا الشخصية والعامة، نحن المبدعين من كلا الشعبين، مثلاً لما نحلم به وما هو حيوي من علاقات بين مجتمعينا.

مرّة أخرى أرغب في أن أهتف هتافي في روايتي «إخطية» أن: «لم نعد ممثلين وأنتم المشاهدين! القاعة واحدة والناس ناس، أيها الناس»!

(حيفا في 1996/2/19)

(*) هذا الفصل كتبه المؤلف، لأول مرة في حياته، باللغة العبرية تلبية لطلب المجلة الشهرية «بوليتيكا»، ونشرته في عددها الخاص ـ عن «العرب في إسرائيل بأقلامهم» ـ أواسط 1988. والنص العربي، أعلاه، هو الترجمة العربية التي قام بها المؤلف نفسه مجيزاً لنفسه بعض الإضافات.

(1) أي جرى إحصاؤها في سجلّ السكان ونالت هوية إسرائيلية فلا يمكن إعتبارها متسللة.

(2) درج اليازجي الذي يصعد من شارع عباس إلى الكرمل في محاذاة سور دير الراهبات.

السطر التالي في الحكاية

(إلى إميل حبيبي، في ذكراه الأولى)

محمد حمزة غنايم

كانت دواة الحبر في طرف مكتب السّويد العتيق
المواظب على طقوس المبدع اليومية:

أولاً- يحتوي جسدَ الأديب
ويحاولُ إبهاج روحِ المفكّر
العالقِ في شباك الجَهل..
يصارع- وحيداً- عجزَنا عن فهم المرحلة.

أولاً..
أيقنتُ أنه
-كلما اقتربَ الورقُ الموجود أمامه من الإمتلاء-
أن مَعينَ المبدع الأسيان..
يتجدد!
**

ها قد لاح في أفقِ الكتابة
-منبئاً بمواعيدَ لم نعرفها من قبلُ فينا-
أستاذُ التاريخ المبدعُ في التذكير به

أجيالَنا الباقية..
تحرس ما تبقى من سيرة «الباقي في حيفا»
هذا الرجل من شعبي،
الباقي على مواعيدهِ الأصلية
دون أن يخذلَ أحداً..
حتى ملائكة الرحيل!!

**

كأنه ـ برحيله ـ يقول لمحبيه:
«عيب.. مِش من عاداتنا نخلف المواعيد..
حتى مع الموت..»..

**

كنت،
كلما أتت سيرة هذا الرجل من شعبي
أود لو تجرعت ـ في حضرة الموت على سريره ـ
دروسَ التاريخ التي نسيناها كلها
وبقي في دواةِ الحبر قطرات قليلة
مؤكدٌ أنها لن تكفي «الباقي على العهد»
لكتابة السطر التالي
من سيرة الحكاية الكبيرة ـ
حتى ينامَ قريرَ العين..

(باقة الغربية، 24 / إبريل / 97)

(*) محمد حمزة غنايم: شاعر فلسطيني مقيم في باقة الغربية / المثلث.

السيمفونية غير المكتملة

إميل حبيبي، هذا الصوت الذي لا يتكرر، كتب أعمالاً هي من صنف الأعمال الإنسانية الرائعة في القرن العشرين، وبها كان صوت الفلسطيني حاضراً في الثقافة العالمية.

محمد بنيس

(1)

بلغني نعي إميل حبيبي وأنا مقيم لأيام معدودات في واشنطن. لم يخطر على بالي أن أصدق أو أكذّب الخبر. فقط. إميل حبيبي. رحل عنا، وإلى الأبد. أحسست بشلل رخو يمتص أعضائي وهيئة جسدي ظلّت جامدة للحظات. كأني سمعت ولم أسمع. مكاني ربما كان خارج المكان. وإميل حبيبي ماثل أمامي، يحدق في عيني، كعادته. منتصف النهار وصوت صديق ينأى ولا يغيب. ذلك الشلل القرمزي يغطي الكتفين. هادئاً ينزل دون أن يحسّ أحد بما أصابني. الإسم والوجه يضحك من خلالهما «المتشائل». أمسيات بين الدار البيضاء وطنجة. مشاهد من ندوة قرطاج. ثم الموعد المضروب بيننا من جمعة لجمعة.

لم تكن حيفا بعيدة، حقاً، عن واشنطن. ولكنني لا أعرف جغرافية حيفا. ذلك التوقيع المتكرر من جمعة لجمعة هو وحده الذي يرسم لي أنفاسها وقد امتزجت بأنفاس إميل حبيبي. إسمان في إسم واحد. هكذا أصبحت أقرأ مقالات إميل حبيبي، حتى عندما يوقّع المقالات من أمكنة متنقلة. معه تنتقل حيفا. وفلسطين تتضح وتختفي، عبر الحالات التي تصيب جهات القول. كنت أوالي قراءة المقالات بانفعال خاص جداً. أتلهف لقراءة الجملة التالية وأنا لم أنتهِ بعد من قراءة الجملة السابقة. بمقهى «كابري» بالرباط. أو ضائعاً بين مدن متبدلة.

في واشنطن لم أجرؤ على تخيّل شيء آخر غير الموت. مجرداً. وضعية الجسد أجهلها كما أجهل تفاصيل غيرها. أحسّ بالألم لأني لا أعرف تلك التفاصيل. فعلاقتي بإميل حبيبي أصبحت مجسدة مع الأيام. وها هو كل شيء يتحوّل إلى خبر وإسم. وليس بإمكاني أن أتخيّل ما يتعارض مع ما اختزنته ذاكرتي وحواسي لما سبق وقرأته أو عرفته وخبرته. أما مشهد الموت فهو سيظلّ مجهولاً. لغز يتضاعف، وفي بقايا المخيلة ما يسمح لي برؤية ما جرى. صمتاً. أو تراتيل. علم فلسطيني يحافظ على وهج الأنفاس. والسماء هي السماء.

تحت كلماتي كانت طبقات الصمت تجذبني إلى أسفلها. إميل حبيبي يجلس قبالتي. وأنا أنصت إليه.

أتركه يتكلم عن العدوان الإسرائيلي على لبنان، عن قتل الأبرياء في الجنوب وعن هذا السلام الصعب الذي لم يكشف إلاّ عن تأكيد الإستسلام، كما كتب الصديق حليم بركات. إميل حبيبي يتكلم والحرقة لا تفارقه. تاريخ يعود في صور متتاليات. من الطفولة حتى الآن. ألست إبن هذا الجرح الفلسطيني رغم أني لم أعش مباشرة عذابات وآلام الفلسطيني؟

من قبل لم أكن أستسلم للصمت وحده. لكنني، الآن، أمام إميل حبيبي. أكاد أنصت، عاجزاً عن الكلام. لطبقات الصمت جاذبية أقوى من جاذبية الكلمات. والصمت حجاب وكشف. قشعريرة وغمام خفيف. ذاكرة متقدة وتبدد المنسجم. أنا، هنا، صامت ولي يد وضعتها على النعش. يد من هواء أو غمام. أغمض العينين لسبب أجهله. يدي تنزل شيئاً فشيئاً. أحسها تتوارى بين طبقات الصمت.

(2)

«خذلتني أحلامي مرة أخرى». بهذه الجملة كان إميل حبيبي افتتح آخر مقالة قرأتها له، يوم الجمعة 1996/4/19، على صفحة الرأي في «الشرق الأوسط». عنوان المقالة هو «السيمفونية غير المكتملة» الذي استعرته لعنوان كلمتي. وها هو الموت، موت إميل حبيبي، يمنح النقصان دلالة خاصة في عمل فرانس شوبيرت. لم تكتمل سيمفونية إميل حبيبي، وفي ذلك ربما كان يكمن سر الحياة والموت. هذا الإنسان الصلب، العنيد، لم يفعل طيلة حياته سوى كتابة سيمفونية للشعب الفلسطيني، على طريقته هو.

روايات ومسرحيات. قبلها وفي أثنائها كان صوتاً فلسطينياً لا يتنازل عن فلسطينيته. عندما قرأت، للمرة الأولى، رائعته «سداسية الأيام الستة»، نبع في الدخيلة نهر متفرد لم يتوقف تدفقه. ثم مع كل عمل جديد صرت ألاحق النهر، متألماً وساخراً، مستسلماً لفن الحكي والتشخيص الذي لا نعثر على مثيل له في أدبنا العربي الحديث. وفي المقالات التي قرأتها حضر الألم كما حضرت السخرية. وقد امتزج فنه الكتابي بقدرة فائقة على إستثمار الثقافة الشعبية لدرجة لا نعرف فيها الحدود بين الشخصي واللاشخصي في الكتابة أو الفن العالم والشعبي.

سيمفونية غير مكتملة هي هذه الأعمال كما هي حياة إميل حبيبي. بغير الإكتمال، أي النقصان، نظل مرتبطين، على الدوام، بما يمكن أن يأتي لاحقاً. لا لأن إميل حبيبي لم يعبر أجمل وأبهى تعبير عن عالمه وأفكاره، بل لأنه كان يستمد أصول الكتابة من واقعه الفلسطيني المأساوي، الذي لا يتوقف عن أن يكون ذا أشكال وفصول مفتوحة، من يوم إلى يوم، ومن مرحلة إلى أخرى. بهذا المعنى، به وحده، وجدت في «السيمفونية غير المكتملة» ما يتطابق مع أعماله وحياته.

رحيله عنّا يؤكد ذلك تماماً. فالقضية الفلسطينية لم تعثر، بعد، على جوابها النهائي ولا على وضعيتها المطلقة، عبر مسار تاريخ حديث مشيّد بالآلام. يرحل متألماً وساخراً وفي أحشاء كل واحد منا قليل أو كثير مما كتبه على جسدنا، وشماً ينتصر فيه الأبدي على الآني. لم تكتمل السيمفونية، إذن. أعمال وحياة. ذات وشعب. لن ينتهي أي منهما بقدر ما هما مستمران وسائران على طريق لا تنتهي. ونحن بدورنا على طريق الرحيل، لا لأننا لم نعد نرغب في البقاء، بل لأن الموت هو الوجه الخفي للحياة، ولأن الرحيل هو أخ الإقامة.

(3)

المرة الأولى، التي شاهدت فيها إميل حبيبي بالمغرب، كانت على التلفزيون المغربي، ضمن برنامج خاص به. وبقدر ما أخذت أتابع باهتمام حديثه عن أدبه وعن نفسه وعن السلام بقدر ما اندهشت للأسلوب الذي اتخذه في الهجوم على الكتّاب المغاربة الذين لا يحضرون موسم أصيلة، دون أن ينصت لوجهة نظرهم ودون أن يبادر إلى معرفة ما يجري في المغرب. لم يكن الأمر يتعلق برغبته في الإطلاع على الثقافة المغربية ولكنه كان ينم عن الخيبة في عدم استقباله من طرف الكتّاب المغاربة في أصيلة. كان مصدر الدهشة هو أن إميل حبيبي لم يكتفِ بالتساؤل أو بالأسف، على الأقل، بل رفع خطابه إلى مستوى وجدت فيه دفاعاً عن موسم أصيلة بلهجة تثبت إدانة الذين لا يحضرون والذين يقاطعون.

وتكررت زياراته الرسمية للمغرب. في كل مرة كنت أتساءل عن كيفية اللقاء. ومرة فاجأني بمكالمة هاتفية من الدار البيضاء، وأنا أستعد للسفر. أوقفت كل شيء وتوجهت إلى لقائه. كان ذلك أقل ما يمكنني القيام به. وفي مقهى الفندق كان حديثنا بدون مقدمات، كما لو أن كل واحد منّا التقى بغيره سابقاً. فلا كلفة ولا مجاملة. طلب مني، فوراً، وجهة نظري في أصيلة لأن قدومه إلى المغرب من غير لقاء مع الكتّاب المغاربة أصبح محرجاً له، كما طلب مني رأيي في التطبيع الثقافي مع إسرائيل.

الحديث عن أصيلة كان خفيفاً، لأنه في جميع الحالات لا يمسّ في شيء قضايا الثقافة المغربية التي نادراً ما نعثر على من يسعى إلى الإقتراب منها، لسبب أو لآخر. ومن جهتي لم ألح في شيء، لأني لست موكولاً بالدفاع أو الهجوم. جهتي تختار ظلالها الشخصية وتمضي، ربما لأجل لن نراه.

وإسرائيل؟ هذا موضوع جدي. في البدء ذكرته بالموقف الذي بلورته، للمرة الأولى حسب علمي، فئة من المثقفين العرب في لقاء صنعاء تضامناً مع الإنتفاضة، وكنت من بين المدافعين عنه. وهو المتمثل في قيام الكتّاب والجامعيين العرب بزيارات إلى الضفة الغربية وقطاع غزة، بالتنسيق مع منظمة التحرير الفلسطينية، بهدف مساهمة ثقافية، يكون أساسها أنشطة ثقافية وأدبية وجامعية، هي لنا فرصة لتقديم ما نحن قادرون على أن نفيد به شبيبة أو نحاور فيه نخبة. وهذا لم يحصل للأسف الشديد. ربما لأن الوعي بالعمل الثقافي ومردوديته لم يبرز بعد بما يكفي لتنفيذ مشروع كهذا. أما الآن فالوضع مختلف تماماً. إننا أمام دعوة نسيان ما كان وما يكون، بحكم الوقائع اليومية التي تشرط ما يسمى بالسلام.

ذاكرتي لا تحفظ جيداً حرفية الحوارات التي تدور بيني وبين غيري. وأنا لست من كتّاب المذكرات. نقيصة أعترف بها. لذلك فليس من حقي الإدعاء بأن الكلمات التي أستعملها، هنا، هي نفسها. دون تبديل أو تغيير. لا متعة لي في خيانة الكلمات، التي لها أحياناً وقع صارم. مع ذلك فأنا ما زلت أتذكر أنني تساءلت عن كيف يمكن لمثقف عربي أن يزور إسرائيل، مهما كانت جهة الدعوة، فيما الشاعر الصديق محمود درويش ممنوع من العودة؟ وحين أقول محمود درويش أقصد، أيضاً، عدداً من المثقفين الفلسطينيين وكذلك قسماً هاماً من الفلسطينيين الذين هم مهددون بعدم التفكير نهائياً في العودة. سؤالي لم يكتسب ما كنت أبحث عنه من فائدة الإقناع.

أقوالي لم تغيّر شيئاً من مجرى الحوار. وأنا غير مستعد أخلاقياً ومبدئياً للتنازل عمّا آمنت به. أن يعيش الفلسطيني حراً على أرضه وفي دولته. ليس خفياً على أحد أن إميل حبيبي دافع، باستمرار، عن

رؤية مغايرة للوقائع. ولا ألومه في دفاعه. فهو فلسطيني، وطني، تجربته وكفاحه أقوى مما فعلنا، ولا يمكننا بأي حال أن نتنكر. ولكننا معاً على طرفي نقيض في ظروف صعبة، يراها هو بعينه التي لا تنام، ألماً وسخرية. موقف كل واحد منا لم يكن مفاجئاً لغيره.

في التفاصيل كان الحوار بيننا أهدأ. ومن دون تردد أقول كان أوضح وأصلب مما كنت أتوقعه. عندما سألته عن نتائج زيارة رسام مغربي إلى إسرائيل، فاجأني إميل حبيبي بأن هذا الرسام دخل من الباب الرسمي لإسرائيل، وقد استدعاه لحضور إفتتاح عمله الفني وإنجاز رسوم مباشرة له على إيقاع موسيقى كناوة المغربية. ولكنه رفض الدعوة، لأن الدولة الإسرائيلية، عيّنت، قصداً، للرسام برجاً بالقدس الشرقية، إمعاناً في تأكيد الإحتلال. وهو اكتفى بمشاهدته على التلفزيون. أخبرني، أيضاً، أن هذا الرسام قام بإطلاق حمامتين، واحدة باسم رئيس الوزراء الإسرائيلي والأخرى بإسمه. شاهده من بعيد ولم يحضر. ثم سألته، لاحقاً، عن رأيه في الوفد الموسع من الكتّاب والفنانين المغاربة الذي زار إسرائيل، فأجاب بأن الزيارة لا يجب أن تكون على هذا النحو. إذن، قلت، أليس من الأفضل رفع كل إلتباس، والإمتناع عن أي زيارة، كيفما كانت؟

استمر الحوار بيننا في طنجة. هناك، رفقة محمد شكري وحسونة المصباحي وبرهان غليون ومحيي الدين اللاذقاني، كان الأدب والنكتة متواصلين. ليلة مقمرة. نجوم تلعب قريباً منا. أضواء المدينة تختلط بأضواء السفن الراسية في الميناء. ثم في وسط الأحراش المظلمة تتلألأ أضواء على الضفة المقابلة للأرض الإسبانية. لم يختطفنا المكان إلى الأندلس ولا إلى روايات العبور. كانت حيفا تقفز كنجمة مجهولة. تعود إلينا مع مراكب كنعانية عرفت طنجة كما عرفت امتداد ساحل البحر المتوسط في الشمال المغربي، وحفظتها الذاكرة التاريخية باسمها الفينيقي.

في ندوة قرطاج كان الإصطدام أعنف. إميل حبيبي لم يفهم كيف نمتنع عن إعطاء كاتب إسرائيلي حق الحديث، في ندوة أدبية تخص" شؤون الأدب العربي في نهاية القرن، رغم أنه يكتب بالعربية. كان غضبه كبيراً علينا، نحن الرافضين لإقرار واقع هو، من طرفنا، غير مقبول، سياسياً وثقافياً. وقد اضطرت ممثلة اليونسكو للتدخل وإعطاء توضيحات حول الضغوط التي مارستها السفارة الإسرائيلية في باريس على اليونسكو، مما جعل رئيس الجلسة، صلاح ستيتية، يندد بموقف السفارة الإسرائيلية ويحسم الموقف لصالح الرفض.

(4)

كانت تلك آخر مرة ألتقي فيها بإميل حبيبي، فيما لقائي به استمر من جمعة لجمعة. أقرأ ما يفكر به وينفعل. تمرّ الأحداث بسرعة مذهلة. والوقائع الصعبة، كما التبدلات المفاجئة، لا تتوقف عن الحدوث. أقرأ له كي أفهم أكثر ما الذي يجري من وجهة نظره. إغتيال رابين وتفجيرات «حماس» ومنع دخول العمال الفلسطينيين إلى إسرائيل والإنتخابات الفلسطينية ثم أخيراً الحملة الإنتخابية الإسرائيلية والعدوان الجديد على الشعب اللبناني تحت شعار «عناقيد الغضب». فهل هذه السلسلة الأخيرة من المقالات تعبّر عن موقف مغاير لإميل حبيبي تجاه أسلوب إسرائيل في فرض عملية السلام، على الشعب

الفلسطيني أولاً، وعلى الشعب اللبناني المقاوم برمته ثانياً، وعلى العرب جميعاً وبدون استثناء ثالثاً؟

أنا عاجز عن البت في سؤال كهذا، نفياً أو إيجاباً. هي السيمفونية غير مكتملة. وفي أعماقي قناعة بأن إميل حبيبي لم يكن ما يقوله كله، بشأن فهم الوضع الفلسطيني أو قراءته للمجتمع الإسرائيلي، خطأ. كما أن ما نقوله عنهما ليس كله صواباً. والفاصل بين الموقفين رابط بينهما. هل هذا التناقض محير؟ لا. إنه من طبيعة الإقتراب من واقع معقّد، مهما حاولنا اختزاله إلى كلمات محدودة. وعندما أعجز عن الجواب على مصير الموقف الشخصي أو أثبت التناقض فذلك راجع لكون حدث الإستسلام ليس حلاً لمأساة الشعب الفلسطيني، دون أن نتوفر على خطاطة أو ضمانة ما لنوعية الحل السلمي.

(5)

لا شك أن إميل حبيبي أعطانا صورتين لشخصيته. صورة الروائي والمسرحي الذي كتب أعمالاً هي من صنف الأعمال الإنسانية الرائعة في القرن العشرين. وبها كان صوت الفلسطيني حاضراً في الثقافة العالمية بمثل قوة حضوره في أعمال الشاعر محمود درويش والروائية سحر خليفة، إلى جانب المفكرين الفلسطينيين إدوارد سعيد وهشام شرابي. هذه الأعمال ليست ذات رؤية واحدة ولكنها نابعة جميعها من عذابات وآلام الشعب الفلسطيني. أما الصورة الثانية فهي التي يكشف عنها الموقف السياسي، الذي ينطلق من إعتبارات الدفاع عن حق الفلسطيني في التعبير الحر عن آراء قد لا نستسيغ بعض جزئياتها، ولكنها تظلّ على الدوام، صورة وطنية تنطق بما لا قدرة لنا على استيعابه أحياناً.

صورتان. وقد كنت أحلم بأن ألتقي مجدداً بإميل حبيبي، في مكان ما من العالم حتى أواصل معه الحوار. إنه الكاتب الذي وهب حياته للدفاع عن فلسطينية الفلسطينيين وعن عروبتهم. بأعماله المتفردة دافع وبمقالاته في الصحف، بلغات متعددة، كما بعمله اليومي طيلة نصف قرن لا نعرف عنه غير مقتطفات مختصرة. علينا أن نعترف بأننا نجهل الكثير عن تاريخ هذا الصوت الذي لا يتكرر وعن حياة الفلسطينيين داخل إسرائيل.

كنت أحلم. ثم الموت تذكرني بشساعة ما لا نراه، في الزمن ومصير الأمم والشعوب والحضارات. آلام وسخرية تحضرني أحوالها، كأنني الآن ذاهب إلى موعد معه، في جهة ما من الصمت. ربما هناك في حيفا. ربما في الأفق الأزرق الذي عليه الشمس تفترش غبارها. عينان هادئتان. إليهما أنصت وأنا مدرك أن صخبهما أوسع من كل هدوء. إنه هو. إميل حبيبي.

(*) محمد بنّيس: شاعر وناقد مغربي.

إميل حبيبي: إبداع الهوية الوطنية وإحياء الذاكرة الفلسطينية

د. صبري حافظ

* للموت مواعيده الدالة، ومنطقه المراوغ الدفين، الذي يتجاوز كثيراً الظاهر، ويضع مع النهاية الباترة بصمته الحادة على حياة برمتها. ويتطلب منا أن نتوقف حياله لنتأمل دلالات الموعد ومسار الحياة التي أنهاها معاً. فقد جاء رحيل طه حسين مثلاً بعد إنتصارات أكتوبر الباكرة، ليدفع الكثيرين إلى القول بأن الرجل الذي ساس حياته باقتدار، وكرسها لتعليم أبناء وطنه، عرف كيف يختار موعده مع الموت في اللحظة التي أكدوا فيها بالعلم قدرتهم على درء الهزيمة. فهل كان موت إميل حبيبي في مطلع شهر المأساة الفلسطينية الدامي، فجر الثاني من مايو عام 1996، وبعد يوم واحد من الجنازة الجماعية المهيبة لشهداء قانا الأبرار الذين تجاوز عددهم المئة، موعداً دالاً يتطلب منا قراءة ما ينطوي عليه من معان؟ أم أن الجسد الذي حارب مرض السرطان العضال، لم يستطع إحتمال سرطان التعنت الصهيوني وعربدة «عناقيد الغضب» في لبنان فآثر الرحيل؟..

والواقع أن مفارقة رحيل الكاتب الفلسطيني الكبير إميل حبيبي بعد تصاعد موجات الغضب الشعبي العربي ضد حملة «عناقيد الغضب» الصهيونية الوحشية على لبنان، تؤكد أن المفارقة التي استخدمها إميل حبيبي ببراعة في أعماله الأدبية قد تركت ميسمها على حياته، وعلى موعده مع الموت في آن. لأن الكاتب الذي كرّس السنوات الأخيرة من حياته للدعوة للسلام، وناضل من أجل تدعيم ما يسمى بـ «التطبيع» بالرغم من رفض الشعب والمثقفين معاً له، ووقف بعناد في وجه اتهامات متعددة له من مثقفين فلسطينيين وعرب بأنه قد أصبح حصان طروادة صهيوني يُستخدم لاختراق وحدة الصف الثقافي العربي المناهض لكل أشكال التطبيع المشبوه وصيغه المخاتلة، ما كان باستطاعته أن يختار لرحيله وقتاً أسوأ من صبيحة اليوم التالي لجنازة شهداء مذبحة قانا البربرية. فيغادر عالمنا وقد أصابت

حملة «عناقيد الغضب» وضحاياها الكثيرون السلام الذي دعا إليه في مقتل. ويترك وراءه واقعاً لم تبلغ إشكالية دعاة السلام فيه في السنوات الأخيرة تلك الحدة التي بلغتها إبان الإعتداءات الغادرة على لبنان، وتدمير كل ما بناه في السنوات القليلة الماضية من طرق ومحطات للكهرباء.

لكن لمواعيد الموت الدالة منطقها المراوغ، فهل ينطوي الموعد نفسه على مفارقة من مفارقات إميل حبيبي الحادة والمترعة بالدلالات؟ لا شك في ذلك. لأن موعد إميل حبيبي مع الموت يدعونا إلى تأمل حياته، وقضيته في سياق غير موات. ويدفعنا إلى التوقف أمام حياته بحذر أكبر، ينال من موجة التسامح التي يغدقها الموت عادة بسخاء على ضحاياه، حينما تدعونا الحكمة إزاء صرامته الصادمة إلى تذاكر محاسن الموتى، وغض النظر عن مساوئهم. فجلال الموت ورفض الأحياء له والمتستر خلف القبول بقضائه يدفعنا في نوع من درء شروره إلى التأكيد على محاسن الموتى في نوع من إبراز عبثية الموت وقدريته الصارمة. فهل نستطيع الآن أمام وقفة الموت أن نذكر ما لإميل حبيبي وحده، وأن نتناسى ما عليه؟ هيهات أن يحدث ذلك الآن بعد مذبحة قانا التي تذكرنا بجلاء بمجازر العدو المتتابعة، وبعد أن تكشفت دعوات السلام الصهيونية المخادعة عن حقيقتها الدامغة، وما تزال تتكشف كل يوم عن تعنت جديد. وهذه هي مفارقة ميعاد الموت المرة، لأن إنجاز إميل حبيبي الأدبي الضخم كان في حاجة إلى لحظة موت مواتية تتيح لنا أن نغفر للمغفور له خطاياه السياسية، أو ننحيها جانباً لنركز على إسهامه الأدبي، ودوره الثقافي في بلورة الهوية العربية للفلسطينيين الذين آثروا البقاء في بلدهم بعد النكبة، وتشبثوا بأرضهم برغم فداحة الثمن.

باقٍ في حيفا

لكن هذه المفارقة المؤسية لم تكن بأي حال من الأحوال أولى مفارقات حياته، ولا كانت آخرها. فقد أوصى إميل حبيبي عندما وافاه الأجل أن يكتب على شاهدة قبره، وتحت إسمه، تلك الكلمات الثلاث البالغة الدلالة «إميل حبيبي: باقٍ في حيفا». وهي كلمات مترعة بالمفارقة كذلك، ولا تخلو من دلالات عميقة في الوقت نفسه. لأن إميل حبيبي يود من خلال استخدامه الحاذق للغة، وقد كان من أكثر الكتّاب الفلسطينيين دراية بكنوزها المخبوءة، وفضاً لمغاليقها، أن يجعل الموت بقاءً بعدما اعتدنا على تسميته بالرحيل. والرحيل عنده هو أعدى أعداء الفلسطيني الذي يتهدده عدوه بالإقتلاع والترحيل. لذلك آثر أن تكون وصيته الأخيرة هي التأكيد على البقاء وعدم الخروج من الوطن والتخلي عنه لغاصبيه. وهذا الإصرار على البقاء في الوطن، والوعي العميق بأهمية التشبث به، هو جوهر إنجاز إميل حبيبي الأدبي والفكري، وهو في الوقت نفسه سر المفارقات المؤسية التي اتسمت بها حياته التي حفلت بالمفارقات على مدى نصف قرن من العمل السياسي والأدبي العام.

فقد كان إميل حبيبي هو الكاتب الفلسطيني الوحيد الذي اضطر إلى الجمع بين النقائض. جسّد فلسطين على الورق وبلور إبداعها المقاوم، وبقي في الوقت نفسه متشبثاً بهويته على أرضها المغتصبة. حظي باعتراف الجميع بقيمته الأدبية البارزة، واستقطب في أواخر حياته هجوماً لم يستقطبه كاتب

فلسطيني من قبله. حصل على أكبر الجوائز الأدبية الفلسطينية والعبرية معاً. حيث قلده ياسر عرفات في مهرجان القاهرة الفلسطيني في مطلع عام 1990 «وسام القدس» في الفنون والآداب، وهو أعلى الأوسمة الفلسطينية قاطبة، ثم مُنح عام 1992 «جائزة إسرائيل» وهي أكبر الجوائز الأدبية في الدولةالعبرية. ومع أن إميل حبيبي الكاتب يستحق عن جدارة أكبر الجوائز الأدبية وأعلى الأوسمة، وبالرغم من أن إنتاجه الأدبي يبرر وحده حصوله على أي جائزة، إلاّ أن للجوائز أغراضاً أخرى غير مجرد الإعتراف بالقيمة الأدبية، أو تثمين الإنتاج الفكري. ولذلك أثار قبوله لهذه الجائزة حملة واسعة من النقد والرفض بين المثقفين الفلسطينيين والعرب على السواء. خاصة وأنه تسلم جائزته تلك من أيدٍ ملوّثة بدماء أطفال الإنتفاضة. وقد دفعته هذه الحملة الواسعة ضد الجائزة إلى التبرع بقيمتها (8000 دولار) إلى مؤسسة خيرية فلسطينية تعنى بالجرحى من أطفال الإنتفاضة.

لكننا الآن وأمام صدمة الموت القاسية لا بد أن نذكر للرجل ما له وما عليه. وأن نتفهم موقفه من الجائزة برغم أنني كنت من الذين أطلعهم الكاتب على أمرها في مؤتمر التقيت به معه في برشلونه، وقبل الإعلان عنها بأيام، ونصحته بألا يقبلها. وكان إميل حبيبي قد أبلغني - عندما التقيته في برشلونه في أسبوع الجائزة الحافل - بأنه حال عرضها عليه اتصل بثلاثة فلسطينيين، هم: ياسر عرفات في تونس، وبشير البرغوثي، زعيم الحزب الشيوعي الفلسطيني داخل الأرض المحتلة عام 1967، ومحمود درويش في باريس. فنصحه كل من عرفات والبرغوثي بقبولها، بينما رأى محمود درويش أن يرفضها، وإن وعده بألا يعترض علنياً في حالة قبوله للجائزة. وقد واصل إميل حبيبي من برشلونه الإتصال بعرفات وبمكتبه، وقرر في نهاية الأمر قبول الجائزة. وقد أخبرني في أثناء أيام المؤتمر الخمسة بقراره ذاك، وبالتحدي الذي دفعه للكتابة، من أجل أن يعترف العدو بشعبه، وبأدبه، وقال أنه لا يعتقد أن من المعقول أن يرفض هذا الإعتراف الذي كان هو هدفه الأول من التحول للأدب. ولم يقنعه قولي أن رفضه للجائزة ليس رفضاً للإعتراف، بل هو تسخير له في معركته مع العدو. وتأكيد علني بأنه أكبر من اعتراف العدو به، وبأنه استخدام لاعتراف العدو ذاك برفضه إياه في تحقيق المزيد لقضيته. وذكرته في هذا المجال بموقف الكاتب الفرنسي الكبير جان پول سارتر من جائزة نوبل، وبأن رفض سارتر لها لم ينزع عنه اعتراف الجائزة بقيمته الأدبية، وإنما أضاف إلى هذه القيمة موقفاً نضالياً مرموقاً. ولكنه رأى أن قبول الجائزة يعزز مكانته في فلسطين المحتلة، ويساعده بشكل أفضل وأفعل في معركته التي يخوضها فيها.

الرجل والقضية

وعلى ضوء وصيته الأخيرة التي ترتبط فيها الكلمات الثلاث التي أوصى إميل حبيبي بكتابتها على شاهدة قبره يمكننا أن نعيد النظر، بشكل أو بآخر، في مسألة قبوله لهذه الجائزة، لا من منطلق أن «أهل مكة أدرى بشعابها» لأنه عندما يتعلق الأمر بقضية العرب المركزية، أي فلسطين، نصبح جميعاً أهل مكة، وأهل هذه القضية التي تؤثر على كل عربي. ولكن من منطلق هذه الوصية الأخيرة، لأنها تجعل البقاء وحده غاية تهون في سبيلها كل الصعاب، وتهن أمامها كل المفارقات التي امتلأت بها حياته، وازدهرت عبرها

أعماله الأدبية. لأن مفارقة الجائزة كانت واحدة من مفارقات عديدة علينا أن نعيد النظر الآن فيها، وأن نذكر للرجل ما له من حق. ولكن لنعد إلى القصة من أولها بدلاً من التنقل بين مفارقاتها. فقد ولد إميل حبيبي في حيفا في 29 أغسطس عام 1921 لعائلة مسيحية بروتستانتية، وتلقى تعليمه الإبتدائي بها، ثم تلقى تعليمه الثانوي في المدرسة الثانوية في عكا وحصل منها على شهادة البكالوريا عام 1939. وعمل بعد ذلك في مصفاة تكرير النفط في حيفا، في الوقت الذي واصل فيه دراسة الهندسة النفطية بالمراسلة في جامعة لندن، لكنه سرعان ما توقف عن الدراسة بعد عامين حينما عمل مذيعاً للأخبار في محطة الإذاعة الفلسطينية بالقدس عام 1942.

ومنذ بواكير الشباب، حتى وهو لا يزال طالباً في المدرسة الثانوية في عكا، واجه إميل حبيبي قضيته، أو فرضت القضية نفسها عليه وعلى كل ما يحيط به. فقد كانت فلسطين تموج بالغضب الشعبي ضد الإنتداب البريطاني بعدما اكتشفت أنه يهيىء الأرض لتحقيق وعد بلفور المشؤوم الذي تبرع فيه من لا يملك بأرض شعب عربي لمن لا يستحق. وكانت حركة عز الدين القسام تنبه الفلسطينيين إلى ما تخفيه التصريحات البريطانية بتحديد الهجرة اليهودية إلى فلسطين من مؤامرات وخداع. وترهف وعيهم بأهداف عسكرة العصابات والمستوطنات الصهيونية التي بدأت تنتشر كالطفح على وجه الأرض الفلسطينية. وكان إميل حبيبي يحضر بعض هذه الإجتماعات، ويعي حقيقة التحالف الإستعماري الصهيوني الذي يسعى لتكوين أغرب كيان في التاريخ على أرض بلده: دولة دينية عنصرية تكرس وجودها بالقوة والإرهاب المسلّح. ولكنه كان يدرك أن شعبه أضعف من أن يواجه المؤامرة، وتبنى من البداية رأياً يقول بضرورة الإنحناء للعاصفة. فساهم في تأسيس الحزب الشيوعي الفلسطيني الذي لا فرق لديه بين يهودي وفلسطيني إلاّ بالطبقة، وناضل في صفوفه معتقداً أن هذا هو السبيل الوحيد لتحقيق غايته.

وما أن اندلعت الحرب الفلسطينية، وسارت أحداثها على ما سارت عليه، مفضية إلى صدور قرار التقسيم الشهير عن الأمم المتحدة، حتى رفضته كل فصائل الحركة الوطنية الفلسطينية والأحزاب الوطنية العربية على السواء. لكن «عصبة التحرر الوطني» الفلسطينية، التي كان إميل حبيبي الشاب عضواً فيها، دعت إلى قبول هذا القرار الذي رفضته كل الحكومات والأحزاب العربية. وكان حبيبي من أشد دعاة قبول قرار التقسيم الجائر ذاك. وكأنه كان يعي منذ هذا الوقت المبكر أهمية البقاء في فلسطين، وخلق السياق الذي يحول دون نزوح الشعب الفلسطيني عن أرضه، وإخلائها في نهاية الأمر لمغتصبيها. ولما لم ينصت لرأيه أحد، كان من الطبيعي، وبعد تأسيس الدولة الصهيونية في فلسطين المحتلة، أن تنضم «عصبة التحرر الوطني» إلى «الحزب الشيوعي الإسرائيلي» عام 1949. وكان هذا الإنضمام يعني ضمنياً الإعتراف بشرعية الدولة الصهيونية في الوقت الذي رفضت كل الفصائل الوطنية الفلسطينية والعربية الإعتراف بشرعية هذا الكيان الدخيل. وكان من الطبيعي أن يصبح إميل حبيبي واحداً من قيادات هذا الحزب المعارض البارزة، وأحد نوابه الأساسيين في الكنيست الذي ظلّ عضواً برلمانياً به لمدة عشرين عاماً في الفترة من 1952 حتى 1972، دافع خلالها عن حق الفلسطينيين الذين بقوا في أرضهم في التعبير عن هويتهم، وممارسة حقوقهم القانونية والسياسية والحفاظ على ميراثهم الثقافي في وجه نظام يستهدف محو كيانهم القومي والثقافي على السواء.

وفي هذه الفترة عمل إميل حبيبي محرراً في مجلة «المهماز»، ثم ساهم في تأسيس صحيفة «الإتحاد» الناطقة باللغة العربية، فتحولت إلى بؤرة لتجمع الأقلام العربية، ولسان حال من بقي في أرضه من الفلسطينيين بعد النكبة، وانطلقت من فوق صفحاتها بوادر أشعار المقاومة الفلسطينية مع مطالع الستينات. كما ساهم في تأسيس مجلة «الجديد» التي بلورت هذه الحركة الأدبية وصاغت أفكارها ورؤاها الأساسية. ولا يمكن هنا ـ برغم الوعي بكل النقد الذي توجهه إليه الأقلام التي ترى أن طرحه لمفهوم الرفقة مع البروليتاريا اليهودية يميع القضية، ويخلق مسخاً شائهاً هو نصف العدو نصف الرفيق، ويفضي إلى مقولة الصراع بين حقين، فيكتسي به الباطل ثوب الحق[1] ـ أن نتغاضى عن الدور الكبير الذي لعبته هذه المطبوعات في بلورة الصوت الفلسطيني المقاوم داخل فلسطين المحتلة. فما كان باستطاعة ظاهرة كبيرة ومهمة مثل ظاهرة شعر المقاومة الفلسطيني التي انبثقت عقب النكسة أن تولد وتتبلور ويتواصل عطاؤها دون وجود هذه المنابر التي كان لحبيبي الدور الأهم في تأسيسها وفتح صفحاتها للإبداع المقاوم. ليس فقط لأن وجود هذه المنابر، داخل فلسطين المحتلة في مرحلة من أحلك مراحلها، كان له دور فعال في تأسيس وجود اللغة العربية والهوية العربية فيها كلغة أدب، ووعاء فكر، وأداة نضال.

وحتى منتصف الستينات لم يكن إميل حبيبي قد بدأ الكتابة الأدبية بشكل مثابر. فقد انشغل بهموم السياسة، وما أكثرها في وطنه المحتل. ولكنه قال لي في لقاء معه منذ عدة أعوام أن الذي دفعه للتحول للأدب لم يكن صدمة نكسة 1967 العسكرية وحدها، كما يظن الكثيرون. فقد كان في المقال السياسي كفايته في استيعاب صدمتها، والتصدي لما طرحته على الواقع العربي كله من مراجعة للذات، ونقد لها. ولكن السبب كان التحدي والعناد الذي انبثق نتيجة نقاش جرى بينه وبين أحد وزراء الدولة العبرية وقتها، وهو إيجال ألون، قال له فيه إن الفلسطينيين الذين بقوا لم يعد لهم وجود. ولو كان لهم وجود لكان ثمة أدب يعبّر عنهم كالأدب العبري الذي بزغ على أرض فلسطين بعد تأسيس الدولة اليهودية فيها. وقد كان من الشائع وقتها أن ينكر الساسة الصهاينة حتى مجرد وجود الشعب الفلسطيني كشعب. وكان لـ «جولدا مئير» تصريح كريه شهير، يتردد على ألسنة الصهاينة كثيرا، تقول فيه «إن الفلسطينيين لا وجود لهم». فقرر حبيبي التخلي إلى حد كبير عن العمل السياسي، والتحول إلى الكتابة الأدبية.

التحول للأدب و«سداسية الأيام الستة»

والواقع أن هذا التحول للكتابة الأدبية كان من حظ الأدب الفلسطيني. فقد اكتشف في إميل حبيبي كاتباً متميزاً، وموهبة فريدة لا يشق لها غبار، كما يقول التعبير العربي الشهير. فعلى العكس من أغلبية الكتّاب الفلسطينيين المعاصرين الذين خبر معظمهم تجربة النزوح والنفي ومعسكرات اللاجئين، عاش إميل حبيبي طفولته وشبابه في فلسطين مرحلة الإنتداب البريطاني. وعرف فلسطين العربية التي يسعى أعداؤه إلى استئصالها ومحوها بسبب وعيه السياسي المبكر، ومشاركته شاباً في المقاومة الفلسطينية التي اندلعت بعد ثورة عز الدين القسّام عام 1936، وفي الإضراب الكبير عام 1939. ثم بقي في بلده بعد اغتصابها، وعانى من ويلات هذا البقاء، وشهد فصول الحفاظ على الهوية العربية في وجه

المحاولات الصهيونية الشرسة والمتواصلة لمحوها. ولذلك فإنه لا يمثل فحسب جانباً بارزاً من جوانب التجربة الفلسطينية، ولكنه يجسد استمراريتها في المشهد الأدبي الحديث أكثر من غيره من كتّابها البارزين. وهذه الإستمرارية هي رصيد إميل حبيبي الأدبي الكبير، وسر تميزه بين معاصريه من كتّاب التجربة الفلسطينية، وأبرزهم في مجال الخطاب السردي سميرة عزام وغسان كنفاني وجبرا ابراهيم جبرا، وإن كانوا جميعاً من أدباء الشتات.

وكانت باكورة أعماله الأدبية هي «سداسية الأيام الستة» التي كتبها عقب هزيمة 1967 مباشرة. وهي عمل أدبي على درجة كبيرة من الشفافية والشاعرية. يتحول فيه القص إلى أداة لرفض الواقع الذي تمخضت عنه الحرب، وإلى نص مناوىء لخطاب العدو الرسمي الذي يسعى لبث اليأس في قلب العرب عامة، والفلسطينيين خاصة. ويعمد الكاتب في هذا النص إلى خلق رؤية پانورامية للحرب ولمتناقضاتها، ووقع هذه المتناقضات على الفلسطينيين. ويستخدم السرد لزعزعة هيمنة الخطاب الرسمي الرمزية، ودرء شر الواقع الكابوسي المبهظ عن أبناء شعبه. وقد ابتكر إميل حبيبي في عمله الأول ذاك بنية سردية شيقة وجديدة كلية على السرد العربي. وجدة البنية السردية من الأمور التي يتميز بها إبداعه منذ بداياته الأدبية تلك وحتى آخر نص له. وهي جدة ترفدها خبرة حياتية عميقة من ناحية، ووعي مرهف بصفاء اللغة وتراثها العريق من ناحية أخرى. لأن «السداسية» تتكون من ستة نصوص، لكل منها إستقلاليته الخاصة التي يمكننا معها قراءته كعمل مستقل. ولكن النصوص جميعها تكون نوعاً من العمل الرواني المتماسك الذي ينتمي إلى ما يُعرف باسم الحلقات القصصية، بالرغم من الإفتقاد البادي للرابطة العضوية المباشرة بينها، والإستعاضة عنها بالرابطة الجدلية. لأن قصص هذا العمل الست: «حين سعد مسعود بإبن عمه» و«وأخيراً نورّ اللوز» و«أم الروبابيكيا» و«العودة» و«الخرزة الزرقاء وعودة جبينة» و«الحب في قلبي» تربطها مجموعة من الأواصر غير المنظورة التي تضفي على العمل وحدته[2].

غير أن الوحدة التي تربط هذه الحلقات في عمل كليّ ليست هي وحدة البطل، أو الشخصية التي تقدم لنا القصص المتعددة تجاربها المتنوعة عادة كما كان الحال في المقامات. ولا هي حتى وحدة المكان الذي تدور فيه مجموعة من الأحداث والتجارب المتداخلة والمتحاورة كما تفعل بعض الحلقات القصصية، وإن كانت ثمة وحدة فضفاضة للزمن، وهو زمن ما بعد النكسة وما تمخض عنها من تبدل. ولكنها وحدة من نوع جديد وفريد، تتجاوب فيها الوحدات المستقلة وتتحاور في بنية تعتمد على الجدل والمفارقة. تخلق بها «سداسية الأيام الستة» وحدتها العضوية دون الإعتماد على التتابع أو التكامل كما في الحلقات القصصية التقليدية، وإنما من خلال التجاوب الإنساني بين الهموم الفلسطينية، وبين الصيغ المتعددة للتعبير عن الهوية العربية الفلسطينية، والتغلب على محاولات طمسها. ومن خلال الحوار الجدلي الضمني بين أجواء القصص الست، وعوالمها المشحونة بهواجس مرحلة ما بعد الهزيمة وآمالها المحطمة. فقد حققت هذه المرحلة حلم «العودة» الذي يصبو إليه الفلسطينيون، ولكن بطريقة مقلوبة، تنطوي على مفارقة درامية مرّة، عندما وقعت بقية الأرض الفلسطينية في قبضة الإحتلال الصهيوني البغيض، فعاد كل شطر إلى شطره المفقود، وما أفدحها من عودة. والمفارقة الدرامية هي الأخرى من الأواصر المتينة التي تربط بين وحدات هذا العمل الست وتساهم في تخليق بنيته السردية الفريدة.

التشبّث بأرض فلسطين

وكتب إميل حبيبي بعد ذلك عدة أعمال أدبية مهمة، بل وتفرغ كليةً للكتابة عندما تخلى عن مقعده في الكنيست عام 1972. وظلّ حريصاً على التميز والتفرد في نصوصه الأدبية، وربما لهذا كان شحيح الإنتاج، لأنه لم يكتب في ثلاثين عاماً من ممارسة الكتابة إلاّ حفنة من الأعمال الأدبية المتميزة هي «المتشائل» عام 1974، و«لكع بن لكع» عام 1979، و«إخطية» عام 1985، و«سرايا بنت الغول» عام 1992 ثم مسرحية «أم الروبابيكيا» عام 1992، وهي مأخوذة عن إحدى قصص «السداسية». بالإضافة إلى كتاب «نحو عالم بلا أقفاص» عام 1993 والذي يضم مجموعة من الرسائل والمقالات التي لم يتح لي الإطلاع عليها. هذا فضلاً عن عدد وفير من المقالات والكتابات الصحفية. كما أسس عام 1990 دار نشر «عربسك» في حيفا لنشر الأعمال الأدبية العربية التي تصدر في فلسطين المحتلة. وأسس عام 1995 مجلة أدبية هي مجلة «مشارف» التي صدرت منها سبعة أعداد حتى موعد رحيله، كان آخرها قبيل وفاته بأيام قليلة بالرغم من مجالدته الشديدة لمرض السرطان العضال. كما كان من الأعضاء البارزين في لجنة الدفاع عن المبعدين من الفلسطينيين بسبب مقاومتهم للإحتلال، والعمل على إعادتهم إلى أرضهم. لأن البقاء في الوطن، والتشبّث بالأرض، هو الخط الأساسي الذي يربط كل نشاط إميل حبيبي السياسي والأدبي والوجودي معاً.

فقد عمل منذ مطلع حياته العامة عام 1948 على دعوة الفلسطينيين لعدم الرحيل من مدنهم وقراهم بالرغم من المجازر التي كانت ترتكبها العصابات الصهيونية لحملهم على الرحيل، وبالرغم من مذابح جيش الدفاع في دير ياسين، وكفرقاسم، وسياسة الترحيل الجماعي التي اعتمدتها الدولة العبرية إزاءهم منذ البداية وحتى الآن. وكان التشبث بالأرض وبالهوية العربية لفلسطين هو مدار نضاله السياسي ونشاطه الأدبي على السواء. لأننا بدون الوعي بأنها هي الفكرة المحورية في عالمه الأدبي نغفل جانباً مهماً فيه، ومستوى أساسياً من مستويات المعنى والدلالة التي تنطوي عليها كل هذه الأعمال جميعاً، كما لا نستطيع فهم الكثير من التناقضات التي عاشها طوال حياته. بل يمكننا القول إن تسلط فكرة البقاء تلك عليه هي وراء دعوته الملحة للسلام، بعدما تتابعت الضربات، وأحكم الزمن الرديء قبضته على كل شيء، وتسرب الشك إلى نفس المتشائل القديم، وسرى اليأس في روحه. وقد يكون استحواذ هذه الفكرة عليه، مع وعيه بتردي الوضع العربي يوماً بعد يوم إزاء تنامي الصلف الصهيوني المدعوم بالتحيز الأمريكي، هو الذي أدى إلى إسرافه في الدعوة لآرائه في السلام والتطبيع في السنوات الأخيرة إلى حد التخبّط، مما دفع البعض إلى التهجم الشديد عليه، والشك في دوافعه، ووصفه بأنه قد أصبح حصان طروادة للمخطط الصهيوني البشع الذي يستهدف إخضاع العرب، والإنصراف عنه في التجمعات الثقافية الدولية التي كان يدعو فيها للتطبيع برغم مقاومة المثقفين والقراء له.

لكن وصيته الأخيرة تؤكد لنا أنه ظلّ مخلصاً لفكرة البقاء الأساسية حتى آخر رمق في حياته. وتحملنا هذه الوصية على الدخول إلى قصة حياته ومفارقة موته من خلال هذا البقاء في حيفا قبل الموت وبعده. فقد كان البقاء مدار حياته وإنجيلها المقدس. بل وتحيلنا بطريقة غير مباشرة إلى أهم أعماله الأدبية قاطبة، وهي الرواية البديعة المدهشة «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل»(3) لنعيد قراءتها

من جديد على ضوء هذه الوصية الدالة. حيث يحمل القسم الثاني منها، وهو القسم المركزي بين أقسام الرواية الثلاثة، عنوان «باقية». وهو إسم المرأة التي ترمز لفلسطين التي بقيت وحافظت على هويتها العربية في وجه كل الصعاب. أو بتعبير سعيد أبي النحس نفسه في مطلع الرواية «لقد اختفيت، ولكني لم أمت»[4] لأن هذه الرواية الجميلة هي رواية التعامل كما يقول مطلعها مع «أعجب ما وقع لإنسان منذ عصا موسى وقيامة عيسى»[5] وهو أن يختفي وطنه من على الخريطة، وأن يتحتم عليه الإختفاء بالرغم من أنه لم يمت. وهي رواية تصدي الفلسطيني لعمليات المحو الجهنمية التي مورست ضده، ولا تزال، منذ عام النكبة وحتى اليوم.

بنية «المتشائل» الفريدة

وقد ترجمت رواية «المتشائل» ـ وهي واحدة من أهم الروايات العربية التي صدرت في العقود الثلاثة الأخيرة من هذا القرن ـ إلى 16 لغة من اللغات الأوروبية وغير الأوروبية، وصادفت في عدد منها نجاحاً كبيراً لأنها استطاعت أن تتجاوز الهم الفلسطيني الخاص، وأن تصبح رواية إنسانية عامة بسبب تعمقها له واستبطانها لكل دقائقه. كما استطاعت هذه الرواية البديعة المترعة بالتهكم وروح السخرية الشعرية الشفيفة أن تنحت مفردة جديدة وجميلة في اللغة العربية لتناسب الوضع العربي الجديد وهي «المتشائل». وهي مفردة خلقتها من جماع مفردتي التفاؤل والتشاؤم، وإن قدمت التشاؤم في المفردة الجديدة على التفاؤل، وجعلته أسبق له، حتى يرفده بقدر أكبر من الحرص والحيطة والحذر والتأمل. لأن الحالة التي تبلورها هي حالة تشاؤم شعبي مبنية على واقع رديء، ولكنها مفتوحة في الوقت نفسه على أمل ضمني مضمر، يشي به الحرفان الأخيران من الكلمة والمستمدان من مفردة التفاؤل. لأن الحالة التي تقدمها الرواية، وهي الحالة الفلسطينية، بل والعربية برمتها، تنطوي على أمل عميق نابع من إيمانها القوي بحتها الذي ترجىء الإشارة إليه إلى آخر حرفين من هذه المفردة الجديدة.

فهي رواية مجالدة الذين بقوا في الأرض الفلسطينية بعد إنشاء الدولة العبرية عليها. لأن البقاء فيها شارة لتجذر الفلسطيني في أرضه، لكنه في الوقت ذاته بقاء مشحون بالتناقضات، مثقل بالمفارقات التي يجد الفلسطيني نفسه عرضة لها بعدما سلبت منه أرضه، وترك وحده لسلطة محتلة غاشمة. وتستخدم هذه الرواية مجموعة من الإستراتيجيات السردية المهمة التي تجعلها نصاً متفرداً في الرواية العربية. حيث تنطلق من إستراتيجية الراوي الضمني، ومن بنية الرواية داخل الرواية، وتعتمد على المفارقة كأداة أساسية لبلورة بنيتها وتوليد دلالاتها. وتبلغ بهذه المفارقة حداً تشكك فيه في نهايتها في وجود صاحب الرسائل التي صاغت بنيتها، وهو تشكيك يفتح النص على الواقع كله، ليجعل سعيداً هو الرمز العام للفلسطيني الذي بقي في وطنه، ولتفاعله مع الذين نزحوا. وتنسج الرواية سردها الشيّق بطريقة أقرب إلى طريقة التطريز المشغول بالتداعيات التاريخية والشعبية وبالإستطرادات والمنحنيات الإعتراضية. وتطور الأحداث والشخصيات فيها بأسلوب يمزج السرد التراثي العربي القديم، بتقنيات الحكاية الشعبية والمفارقة الواقعية معاً. وتقدم لنا من خلال هذا كله حكاية سعيد أبي

النحس المتشائل، وهو فلسطيني من الجيل الذي ينتمي إليه إميل حبيبي نفسه، بالصورة التي تنطوي معها الرواية على إحالات واضحة إلى سيرة كاتبها الذاتية.

وتتكون الرواية من ثلاثة كتب يجسد كل منها مرحلة أساسية من مراحل التاريخ الفلسطيني الحديث، ويحمل إسم امرأة من النساء اللواتي ارتبط بهن سعيد في مراحل حياته المختلفة، ولكنهن يمثلن، في الوقت نفسه، وجوهاً ثلاثة لفلسطين، أو طبقات ثلاثاً لشخصيتها الرمزية المتراكبة. حيث تمثل الأولى «يعاد» المرحلة السابقة للنكبة، والأحداث التي أدت إليها وصاحبت فصولها الدامية. لذلك كانت يعاد بنت التخبط وسلامة النية والمآسي التي أدت إلى النكبة الدامية. بينما تمثل الثانية «باقية» روح المقاومة والتشبّث بالأرض والهوية العربية في وجه محاولات الإقتلاع والترحيل غب النكبة وحتى وقوع بقية الأرض الفلسطينية في الأسر مع هزيمة 1967. وهي مقاومة من نوع فريد يكتسب فيها الحفاظ على الهوية دوراً نضالياً متزايداً، وتصبح فيها صيغ الرفض المراوغة أداة لتأكيد الذات وزعزعة تجذّر الآخر فيها. أما الثالثة «يعاد الثانية» فإنها تجسد المرحلة الجديدة من الوعي الفلسطيني التي تبلورت بعد نكسة 1967 وانطلاق المقاومة وأخذها زمام المبادأة في يدها.

المراحل الثلاث وكتبها الثلاثة

ويتسم الكتاب الأول(6) في الرواية والذي يتكون بدوره من عشرين فصلاً أو عشرين حكاية أقرب إلى حكايات المقامات الساخرة منها إلى السرد الروائي التقليدي، بسمتين أساسيتين: أولاهما هي التركيز على الماضي المستعاد، وطرح الذاكرة الفلسطينية والتجذر في الوطن في مواجهة أحداث الإقتلاع، ووحشية إجراءات الإستيطان الصهيوني في الأرض الفلسطينية. وثانيتهما هي سعي النص لاقتناص حالة السيولة والتخبط التي تركت بصمتها الواضحة على الواقع والسرد معاً، أو بمعنى آخر تحويل السرد إلى معادل نصي لحالة السيولة العبثية في الواقع. لأن زمن القص في هذا الكتاب هو عام النكبة، عام 1948 وتأسيس الدولة الصهيونية على أنقاض عالم قديم تم تدميره بأحكام وحشية، ولكننا لا نستطيع حصر زمن القص في هذا العام، لأن سيولة السرد تتيح له الإشارة إلى أحداث لاحقة عليه، ودارت بعد ربع قرن من حدوثه، أي بعد النكسة، عام 1967. فاستباق الأحداث من أدوات السرد التهكمي التجريبي الذي ينطوي عليه النص، فضلاً عن تطرق السرد إلى الأحداث التي دارت قبل عام النكبة الدامي، والتي يتكفل بها الزمن المستعاد.

لكن هم النص الرئيسي في هذا القسم هو سرد وقائع البقاء بعد النكبة، وقد تحولت إلى فصول من البطولة المقلوبة. فالبطل الذي يكتب للكاتب، ويطالبه بنقل قصته للعالم، في إيحاء ضمني بأن هذه ليست إلاّ قصة من آلاف بل ملايين القصص الفلسطينية التي تنتظر كاتبها، يجد أن عليه أن يمارس شتى صنوف التحايل للبقاء في أرضه التي عُدّ متسللاً إليها. وأن يواجه الإتهامات بالخيانة من الذين يعتبرونه «رأس الخيش» الذي يشي بهم للمحتل. وأن يحفظ في ذاكرته كل الأماكن التي اختفت من فوق الخريطة، وكل تفاصيل عملية محو الصهيونية لتضاريس الواقع والجغرافيا، وتزييفها للتاريخ، وأن يعيش

فصول اغتراب بلده عنه، وتحوله إلى غريب فيه. ويتسم هذا القسم بما يمكن دعوته بالفعل المسلوب، أو بردود الفعل الشرطية التي يتجسد عبرها كابوس انتزاع فلسطين من بنيها، أو ما يمكن تسميته بالمقاومة السلبية، بالرغم من أن البطل لا يعي إلا ضرورة البقاء وحدها، أو المحافظة على نفسه حياً بأي ثمن، وليس له شرف التفكير فيما عدا ذلك. فليس هناك وعي بالمقاومة في هذه المرحلة، وإن تمت ممارستها في كل صغيرة وكبيرة. فالبطل في هذا القسم واقع في قبضة أحداث تبدو للوهلة الأولى وكأنها تستعصي على الفهم. ليس لديه سلاح إلاّ براءته المتناهية، وتسليمه المطلق بعجزه عن مواجهة منطقها اللامنطقي والمتعسف معاً.

وما أن نصل إلى الكتاب الثاني - «باقية»[7] - حتى نلمس تحولاً في البنية السردية يجعل سعيداً - وقد تمت تربيته الجديدة في الكتاب الأول كمواطن بلا وطن - يسيطر على الموقف بدهانه الفطري، بعدما كان الموقف يسيطر عليه بآلياته الشائهة. فإذا كان سعيد قد أخفق في الكتاب الأول في الزواج من حبيبته «يعاد» التي اعتبرت متسللة، وانتزعت من بين أحضانه وألقي بها خارج الحدود، فإنه استطاع في هذا الكتاب أن يتزوج من «باقية» بنت قرية الطنطورة التي أزالتها الجرافات الصهيونية من فوق الخريطة، وإن نجح النص في الحفاظ عليها، والكشف عن آليات عملية تدميرها تلك وفضحها. وينجب منها ولداً وحيداً يسميه «ولاء» ما يلبث أن يتحول في نهاية هذا الكتاب إلى مقاوم يرفض منهج أبيه في الإستسلام لما جرى له، لأن الولاء الوحيد الذي يحقق شرط وجوده هو الولاء لفلسطين. بل ويختفي مع أمه في نهاية الكتاب أمام مطاردة الشرطة له؛ ليصبح اختفاؤه الجديد نظيراً لاختفاء سعيد في مطلع النص ونقيضاً له في آن.

لكن المهم في هذا الكتاب - كما هو الحال في الكتاب السابق - ليس حكاية سعيد الشخصية وما يدور له من أحداث. وإنما الحكايات العديدة التي يعيشها كل يوم، والمواقف اليومية العبثية التي يتعرض لها، ويثبت فيها بقاءه على الدوام. والقصص التي يسمع عنها أو التي تصادفه في حياته اليومية، ويتحول عبرها النص إلى سجل للذاكرة الجمعية، أو إلى تاريخ سردي بديل للتاريخ الرسمي الزائف. لذلك يبدو هذا الكتاب أقرب ما يكون إلى كتب المقامات العربية القديمة، حيث يحاول البطل بالحيلة والسخرية الكشف عمّا في الواقع من سلبيات. ويعي الكاتب أن ثمة تناظراً بين بطله سعيد المتشائل، وبين متشائل آخر هو بطل فولتير الشهير في «كانديد» من حيث قدرته على أن يواجه ببراءته المطلقة التي تبلغ حد السذاجة عالماً مدججاً بالشر والخديعة. ويقيم في هذا الكتاب حواراً تناصياً بين البطلين نتعرف على دلالاته كلما توغلنا في النص الذي يكشف لنا عن آليات عمل الصهاينة لإقامة حواجز من الدم بين العربي وشقيقه. وعن نهبها لميراث الفلسطيني الحضاري والثقافي والاقتصادي معاً.

أما الكتاب الثالث «يعاد الثانية» فهو كتاب الإفاقة من كابوس النكسة ومن كابوس الإستنامة للواقع القديم معاً. وهو في الوقت نفسه كتاب التحول صوب المقاومة الجديدة. فقد استبدل سعيد فيه بسجن المذلة الواسع سجن الجدران الضيق، فلم يخسر إلاّ قيوده. والتقى بداخله بسعيد الفدائي العائد من لبنان والذي يجسّد كبرياءه جلال المقاومة وجبروتها. وعلى أبوابه يلتقي سعيد أبو النحس بشقيقته التي جاءت من لبنان بحثاً عن أخباره، فيحسبها «يعاد» لأنها صورة طبق الأصل من حبيبته الأولى. ونجد أن

إسمها بالفعل «يعاد» فتعرفها الرواية باسم «يعاد الثانية» التي تجلت فيها كل سمات «يعاد» الأولى، وأسفرت عن وعودها المخبوءة. وما أن يخرج سعيد أبو النحس من السجن ويلتقي «يعاد» حتى ينتقل بنا إلى عالم مغاير لذلك الذي عاشه قبل السجن، وهو عالم الأسرار الفلسطينية التي تحافظ شبكتها التحتية على هوية الفلسطيني من التبدد والضياع.

وينهض عالم الأسرار الفلسطينية ذاك على ما يمكن تسميته بفلسفة الإعتماد المتبادل بين الأسرار بعضها البعض، وبين الأسرار والبشر. لأن من يفشي سراً منها يجد أن عملية الإفشاء تلك تطاله شخصياً في نهاية الأمر. فشبكة الأسرار متشابكة ومتداخلة بطريقة يعتمد كل منها على الآخر في الحفاظ على سريته وعلى فاعليته معاً. وتبلغ هذه الآلية ذروتها عندما نجد أن الموت نفسه لا يُحل الفلسطيني من الحفاظ على سر الراحل، ولا يتيح له البوح به. لأن إفشاء سر من رحل يهدد أسرار الباقين، ولأن الحبل السري الذي يربط بين الأموات والأحياء يستمر دون أن ينقطع بوفاة من يموت. بالصورة التي تبدو فيها هذه الشبكة معادلاً إستعارياً لبنية الحياة الفلسطينية التحتية التي تقاوم عوادي الدمار الصهيونية المستمرة. حيث تطرح الرواية هذه الشبكة على صعيد البنية السردية في مواجهة شبكة الإجراءات الصهيونية البربرية لقهر الفلسطيني والإجهاز على هويته. بل إن نهاية هذا الكتاب، ببحثها المخفق عن مصدر نصه وصاحب رسائله، تجعل النص كله جزءاً من شبكة الأسرار التي لا يمكن إماطة اللثام عنها.

ويكتشف سعيد دون أن يدري أنه متورط في شبكة الأسرار تلك، تورطه في فلسطينيته، عندما تبدأ «يعاد الثانية» في إماطة اللثام عن تاريخها السري. فتبوح له بسر أمها «يعاد الأولى»، وبأنها إبنة يعاد وليست مجرد تجل شاب لها. كما أن سعيداً الفداني الجريح الذي خلفه سعيد أبو النحس في سجن «شطة» المخيف هو إبنها الذي سمّته على إسم حبيبها سعيد، كما سمّت إبنتها على إسمها هي، «حتى إذا عدت يا يعاد ستقولين له لم تغيرنا الغربة»[9]. وكأن الرواية تريد من خلال هذا التكرار الدال لا التأكيد على أن الغربة لم تغير الفلسطيني فحسب، أو على أن فلسطيني الشتات ليس إلا الوجه الآخر لفلسطيني الأسر، ولكن على أن دورة الحياة الفلسطينية تؤكد ذاتها بالرغم من كل ما يواجهه الفلسطيني من صعاب وعداء، وأهم من هذا كله على أن الدورة الثانية تعي كل أخطاء الدورة الأولى وتسعى لتجاوزها. لأن البنية التكرارية في الرواية لها طبيعة حلزونية تتكرر فيها الدورة، ولكن على مستوى أعلى من ذلك الذي تعرفنا عليه في الدورة الأولى.

«المتشائل»: ذاكرة وطن

غير أن المسيرة التي تقدمها لنا الرواية لحياة سعيد، ولما جرى للفلسطيني عبره، سرعان ما تحيل الرواية إلى رواية القضية الفلسطينية بلا نزاع. لأنها لا تسعى فحسب إلى تحويل بطلها إلى نموذج إستعاري للوضع الفلسطيني، وإنما إلى فتح نصها على الذاكرة التاريخية والقومية برمتها. فنجد أن نابلس تظلّ نابلس رغم تغييرهم إسمها لـ «شخيم»، وأن عين جالوت لن تصبح عين حارود، وأن مرج إبن عامر لن يصبح سهل يزراعيل، وأن البيارات القديمة ستظلّ على حالها، مهما حولوها إلى كيبوتسات،

وستعتمد، برغم تغير الدولة، على سواعد أصحابها الأصليين في الحفاظ على اخضرارها ورونقها بالرغم من تغييبهم القسري عن واجهة الأمور. كما نجد في الرواية إحالات إلى شخصيات تاريخية وأدبية، ومقتطفات من أشعار فلسطينية، وكتابات تراثية عربية من الجاحظ وحتى محمود درويش، ومن إبن عربي إلى سميح القاسم، ومن الحسن بن الهيثم إلى مطلق عبد الخالق، ومن سلامة حجازي وسيد درويش إلى سالم جبران، ومن تيمورلنك إلى صلاح الدين، ومن قطز إلى أبو حنيك (جلوب باشا)، ومن بيبرس إلى فيصل الأول، ومن ريتشارد قلب الأسد إلى الصهيوني المعاصر.

ونكتشف في هذا الكتاب كيف يتحوّل الوطن إلى متاهة يتخبّط فيها البطل، وقد استحالت الفضاءات الأليفة إلى فدافد غريبة عليه، للدرجة التي ما أن ينادي فيها أحد إسمه، حتى يستحوذ عليه «شعور الذي يسترق النظر من ثقب المفتاح إلى عذراء في خدرها»[10] ويتسم النص على الصعيد اللغوي بالوعي بأن الفن يستطيع استخدام اللغة بطريقة إبلاغية واستعارية في آن، وبأن الفصل بين المفردة ودلالاتها الإبلاغية وطرحها في أفق رمزي يغنيها على الصعيد الفني ويكسبها المزيد من الدلالات اللغوية. كما يتسم بالولع بازدواجيات المفارقة مثل «فانتصبت واقفاً والماءان يتصببان من وجهي، ماء الوجه وماء المرحاض»[11] ولا يكتفي النص باستخدام اللغة بهذه الطريقة وحدها، وإنما يستخدم بالطريقة نفسها بعض الأمثولات القديمة المستقاة عادة من التراث العربي. مثل تلك الأمثولة التي أخذها عن الجاحظ والتي تقول «سمعت في بلاد فارس عن فأس ليس فيها عود ألقيت بين الشجر. فقال الشجر لبعض ما ألقيت هذه هنا لخير! فقالت شجرة عادية: إن لم يدخل في إست هذه عود منكن فلا تخفنها»[12] وهي أمثولة توشك أن تتحول من خلال السرد إلى إستعارة لكل ما يدور في هذا الكتاب كله.

وفي النص عشرات من هذه الأمثولات التي ينهض بعضها على قصص واقعية. مثل قصة «ثريا» العروس التي داهمتها النكبة فدفنت مصوغاتها في صفيحة في جدار دارها في اللد، ونزحت مع النازحين وهي تؤكد لنفسها «غداً أعود». فلما عادت بعد ثلاثة وعشرين عاماً، أمضت معظمها في المخيم، وأقلها في بيتها الذي شيده أبناها بعد عملهما في الكويت، فلما «أقبل أيلول الأسود عام 1970 على صورة دبابة هاشمية نقية تقية من طراز شيرمان، هدمته فلم يخرج من تحت الأنقاض سالماً سوى الثريا وطويتها السليمة»[13] تذكرت عزها الدارس في فردوسها المفقود في اللد. وفي صيف 1971 «عبرت الجسر المفتوح فضيعت اللبن. ولما أرادت أن تدخل بيتها القديم في اللد لتنتشل كنزها، أغلقت وريثتها الشرعية من عهد نوح الباب في وجهها. فلم تفاجأ حيث أن ظلم ذوي القربى أشد مضاضة. فنصحها ذوو القربى، المقيمون في إسرائيل، أن تلتجىء إلى قبضة الشرطة وعسس النظام، فعملت بالنصيحة. فأرسلوا معها رجل شرطة ورجلاً قيّماً على أراضي إسرائيل. فأشارت إلى مكان في الجدار فحفروا فوجدوا صفائح المصوغات، ثم أشارت إلى مكان آخر فحفروا فوجدوا المفتاح، فهللوا وكبروا واغرورقت عيون الجمع.. ولكن حين مدّت الأم الثكلى، الثريا، يدها لتطول مصوغات عرسها، ناولها الرجل القيّم على أراضي إسرائيل شهادة بالذهب، وأخذ الذهب وذهب. وأما الثريا فأخذت الذهب وذهبت، عبر الجسور المفتوحة راجعة لتسف الثرى في مخيم الوحدات»[14].

الأمثولة والمرايا

وتضعنا هذه الأمثولة الدالة وجهاً لوجه أمام ممارسات الدولة الصهيونية التي ينهض النص بمهمة فضحها للقارىء والعالم على السواء. لكنها تقدم لنا في الوقت نفسه جانباً مهماً من جوانب البنية السردية في هذه الرواية الجميلة. لأن ثريا في براءتها الفلسطينية تلك، والتي تعتقد أنها ما أن تبرهن على حقها حتى تحصل عليه، ليست إلاّ واحدة من مرايا المفارقات المتتابعة التي ينطوي عليها النص، والتي تتشكل عبرها شخصيته الأساسية. فهي واحدة من مرايا سعيد بقدر ما هي واحدة من مرايا الشخصيات النسائية الثلاث التي منحت للكتب عناوينها. فهذه الشخصيات النسائية الثلاث هي الأخرى مرايا تتشكل عبرها ملامح شخصية بطلها اللابطولي «سعيد أبو النحس المتشائل» الذي كان في العشرينات من عمره عندما وقعت النكبة عام 1948، ولكنه كان لا يزال في طفولة الوعي وبراءته.

وتصحبنا الرواية في رحلة معه في شعاب حياة تقدم للقارىء تفاصيل المأساة التي عاشها فلسطينيو الأسر، بالصورة التي نتأكد معها من أن حتمية المقاومة هي الموضوع الرئيسي للرواية. لأنه مهما أذعن الفلسطيني لسلطة المحتل، ومهما تواطأ معه، فلا أمل له في أي خلاص، فعدوه لا يقتنع بغير محوه والإجهاز عليه كلية. وتكتسب المقاومة في الرواية صيغاً متعددة، لا تقتصر على جانبها القتالي المسلح وحده وإن تضمنته، ولا على أعمال التمرد والإحتجاج وإن دعت إليها، وإنما تتجاوزها إلى كل ما يحافظ على الهوية الفلسطينية، وعلى الوجود الفلسطيني، والثقافة الفلسطينية، حتى ولو بدت بعض هذه الإجراءات وكأن فيها قدراً من التسليم أو الإذعان. وقد حشدت الرواية في شخصية بطلها اللابطولي سعيد أبي النحس كل الخصال العربية المتناقضة، وفي متن نصها كل مكونات الذاكرة العربية والشخصية العربية من أشعار وأمثال وطقوس. فأصبحت خصال المتشائل هي خصال شعب برمته. يظل يبحث تحت قدميه عن كنز مفقود، فلا ينال غير العثرات، لأنه لا يتطلع للمستقبل، ولا أفق له. وحوّل المؤلف روايته إلى مستودع كبير للذاكرة الشعبية الفلسطينية، والذاكرة التاريخية العربية، بالصورة التي أصبح المتشائل معها نمطاً لا للإنسان الفلسطيني وحده، وإنما للإنسان العربي الذي استحكمت من حوله حلقات الزمن الرديء، بل وللإنسان المقهور في كل زمان ومكان. وهذا هو سر نجاحها الكبير لأنها حققت عموميتها دون أن تتخلى عن خصوصيتها، بل وعن إغراقها في تلك الخصوصية إلى أقصى حد.

الثلاثية التي لم تكتمل

ومن السمات السردية المهمة في «المتشائل» هذا الولع بالجمل والفقرات الإعتراضية، والحكايات الاعتراضية التي تتخلل مسرى الحكاية الأساسية، وحتى بالهوامش. وهي سمة بلغت ذروة الإحكام والتطور في روايته الأخيرة «سرايا بنت الغول»[15] وهي الرواية الثانية في ثلاثية روائية بدأها إميل حبيبي في «إخطية» وإن لم يمهله الموت لكتابة الجزء الثالث منها. بل إنه يكشف في جزئها الثاني «خرافية سرايا بنت الغول» عن خوفه ألا يمهله الموت لإكمالها عندما يقول «إلى متى تطلبون مني يا

أحباني، الأحياء منهم والغائبين، التمهل في إنجاز هذه الخرافية؟ فلولا إدراكي أن الموت حق لمضيت في التمهل حتى العدم، ولما كانت هذه السيرة وما فيها من خيانات الذاكرة، ومن الأمانة في خيبة الآمال»[16].

بل إنه يوشك أن يتنبأ في جزئها الثاني ذاك بأنه لن يستطيع إكمالها، فقد عذبته كتابتها إلى الحد الذي لم تعد له بها طاقة. حيث تحولت الرواية بين يديه إلى أتون «وهذا الأتون هو هذه الخرافية، السيرة المسيرة، وكدت أن أصف هذا الأتون بنار جهنم الحمراء، من شدة ما أقاسيه من آلام محرقة، لولا أن أعادت إلى ذاكرتي ما كنت تعلمته في الصغر عن حكمة كهف أفلاطون الفلسفي، وما يسببه نور المعرفة من آلام محرقة في العينين لأول مرة كأنها محاريق جهنم الحمراء»[17].

ويتحول هذا كله إلى نبوءة داخل الرواية ذاتها بأنها آخر أعماله. حيث يفتتح القسم الرابع منها: «قال لي صاحبي، حين أخبرته بما ألاقيه من عسر في إتمام نقتمة هذه الرواية على نفسي - وهو ما لم ألاق أشد منه أو مثيلاً له في وضع سابق - هذا لاعتقادك أنها آخر ما تضع ثم تتقعد»[18] مستعيراً هنا ألفاظ الوضع والقعود، بمعنى القاعد التي بلغت سن العقم ولم يعد في طاقتها الإنجاب، ليكشف عن جدلية العقم والإخصاب التي ينطوي عليها هذا العمل ويشي بها في حياة المؤلف. وهذا هو ما دفع صديقنا الأستاذ فاروق عبد القادر إلى التنبوء بحق بأنها آخر أعماله، وبأن «ثمة هاجساً يهجس للكاتب بأن هذا آخر أعماله. وأنه قد لا يقوى بعد على مجالدة عمل آخر. وربما كان هذا الهاجس وراء ما نجده في الخرافية من حضور واضح لذات الكاتب وحياته وعائلته، على نحو يجعل منها أقرب شيء إلى سيرة ذاتية مفننة. ليست سيرة تنحو منحى تاريخياً أو موضوعياً، أو تلتزم إطاراً محدداً سلفاً، لكنها فيض من الصور والحكايات الصغيرة والوقوف أمام الأماكن، ونبش الذكريات، ومحاولة صياغة هذا كله في سياق متسق»[19].

لكنها قبل هذا كله «خرافية» كما يقول لنا عنوانها، وكما يتحدث كاتبها عن أسرارها. تنهض على «خرافية» أو أسطورة شعبية حكتها له جدته مريم الحيفاوية في صيغ وتنويعات لا تنتهي. لأن مريم الحيفاوية هنا هي الجدة الفعلية للبطل/ الراوي/ المؤلف، وهي الجدة الإستعارية للكاتب القاص الذي ينحدر من أصلاب شهرزاد مؤسسة القص الأولى. ويكشف لنا هذا المقتطف عن تراكب شخصيتها عندما يقول: «وحكاية سرايا بنت الغول، في روايات جدتي مريم الحيفاوية، حكاية مثيرة للدهشة في تعدد بداياتها وتعدد أواخرها واختلاف تفاصيلها. وأراني في هذه الخرافية وفيما قبلها ذا عرق دساس يرجع إلى جدتي مريم الحيفاوية في رواياتها المتناقضة والمنفتحة على رواية منفتحة على رواية وهلمّ جرا. كأنها شهرزاد وقد شاخت بعد ألف ليلة وليلة ولم يبقَ لها في الليالي سوى أحفادها تحكي لهم حكاياتها حتى يناموا أو تنام»[20].

ويكشف لنا إميل حبيبي في هذا المقتطف عن سر السرد عنده، وعن أهم خصائصه وهي هذا التوالد المستمر للحكايات بمنطق أقرب للمنطق الشهرزادي الذي تتوالد فيه الحكايات من بعضها البعض، وكأننا أمام بنية أقرب إلى شكل العروسة الروسية، التي كلما فتحتها وجدت في داخلها عروسة أخرى وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية. ومن هنا فإن بنية السرد الأساسية عند إميل حبيبي هي بنية سرد توليدي مفتوح في مقابل بنية السرد المغلق ذي البداية والوسط والنهاية. وهي بنية تتحول فيها سرايا، وهي إبنة ابراهيم، ولعله ابراهيم الخليل أول الأنبياء وجذر الساميين جميعاً، إلى استعارة للوضع الفلسطيني

برمته وإلى تقطير لشخصيات سابقة طالعتنا في أعماله من يعاد «المتشائل» وحتى «إخطية». إذ تقول لنا الأسطورة أن سرايا، وهي فتاة فلسطينية جميلة، كانت مشهورة بجدائل شعرها الطويلة التي لم يمسها مقص. وكانت تخرج كل يوم تقطف أكواز الصنوبر وتجمع الزهور وتعود لأمها قبل غروب الشمس. وفي يوم من الأيام غابت الشمس ولم تعد سرايا. فهام إبن عمها على وجهه يبحث عنها، وأخبره الحراثون أن غولاً يقيم في أعالي جبل الكرمل قد خطفها وحبسها في قصره المشيّد على شواهق الجبال. لكن إبن عمها الذي كان مولهاً بها راح يبحث عنها ويناديها «يا سرايا يا بنت الغول، دلي لي شعرك لأطول» فسمعته ودلّت له جديلة من شعرها، فتعلق بها وصعد إليها.

النص كمعادل للواقع

ويتحول النص نفسه إلى تجسيد آخر لسرايا الفلسطينية. بينما تتحول سرايا نفسها إلى تجسيد لفلسطين. لأن البطل/ الراوي/ الكاتب «يعلم، علم اليقين، بأن سرايا آدمية من لحم ودم. وأنها واحة من ينابيع ماء ومن أشجار دائمة الخضرة، ذات ظلال وارفة لا سراب واحة. سرايا موجودة وجود الكرمل بكوزه المعطاء والفياّض. تشاهده وتسمعه وتشمه وتذوقه وتلمسه في آن واحد - لا مجرد رؤيا من رؤى الكرمل»[21]، ولأن سرايا هي هذا الكيان الإنساني والجغرافي معاً الذي يتوحّد فيه الإنسان بالمكان، تستحيل تفاصيل النص الروائي الدقيقة التي تعيد خلق الواقع الفلسطيني الملموس، وتسعى إلى طرح توهج الذاكرة وتألق التواريخ في مواجهة معاول الهدم والدمار، إلى التجلي الجديد لشعرها الذي يتعلق به حبيبها لينقذها وينقذ نفسه من الضياع، والذي تنسج عبره «الخرافية» شبكة من التفاصيل التي تنقذ بها الفلسطيني/ إبن عمها/ حبيبها/ أباها/ وقبل هذا كله كاتبها المعذّب بها. بل إن مهارة الكاتب في خلق حالة نصية من التشابك والتعقيد تناظر تشابك الوضع الفلسطيني وتعقيده هي التي تجعل الحبيب/ الكاتب يتجلى لنا على شكل الغول أيضاً «ولماذا لا يكون الغول من الإيغال»[22]، بعد أن تصورنا طوال الرواية أن غول «خرافية» حبيبي الجديدة هو هذا المستعمر الإستيطاني البغيض الذي «حرر البلاد من أهلها»[23]، وحال بين سرايا الفلسطينية، وبين حبيبها الفلسطيني الذي تعذب بها، وتعذبت به. ولا تقف مهارة إميل حبيبي الروائية عند هذا الحد، ولكنها تسري في ثنايا العمل كله. وتكشف عن نفسها من خلال تحويل فوضاه وحكاياته التي تبدو للوهلة الأولى وكأنها منسابة بلا منطق، إلى نسق بالغ الدلالة، ومترع بالإيحاءات الثرية المعطاء.

وتبدأ الرواية بعد «خطبة المؤلف» التي يكشف فيها سر نصه الذي «يرخي فيه العنان للإسترسال الباطني حتى التسيّب أحياناً»[24]، ويقيم عبرها تناصه العذب مع السرد العربي القديم، بعد الحرب السادسة التي يقول لنا الهامش[25] الذي يعدد حروب الدولة العبرية ولعناتها المتلاحقة، أنها حرب اجتياح بيروت المشؤومة التي انتهت بإلقاء الفلسطينيين في البحر وبمجزرة صبرا وشاتيلا. وهو توقيت مهم، لأنه زمان الأحداث التي دونها في نهاية عام 1983 و«أخفى ما دوّنه حتى يومنا هذا»[26]. ويومنا هذا هو زمن القراءة المتغير أبداً، أو الدائم باستمرار، ليصبح الإخفاء جزءاً لا يتجزأ من أسرار الحكاية، كما كان

عاملاً من عوامل الوجود الذي يتجاوز الحياة والموت في «المتشائل». واختيار هذا المنعطف التاريخي لكتابة روايته جزء من نمط يتناظر فيه إبداع إميل حبيبي الروائي مع الأحداث الجسام التي تنتاب وطنه، أو تمس تصور هذا الوطن لذاته وهويته. لأنه يعترف لنا في النص نفسه «والآن، الآن فقط، يجد ما رواه من روايات بعد 1948، محاولات لأن يفك طلاسم هذا الطنين- من حرب إلى حرب»[27]. وهو اعتراف يكشف لنا عن غاية الإبداع عند كاتبنا، وهي «فك طلاسم الطنين» الذي تخلفه في العينين والأذنين أهوال الحروب العربية الصهيونية لدى الإنسان العربي عامة، والفلسطيني خاصة.

فللفن لديه وظيفة كشفية تميط اللثام عن الأحداث وتبلور مدى ما تنطوي عليه من أسرار دفينة، ولكن له أيضاً وظيفة أخرى إستشرافية تتنبأ بالمستقبل وتتعرف على أجنته التي تتخلق في رحم الواقع. ويحقق الفن لديه الوظيفتين معاً من خلال تحوله إلى ذاكرة قومية وشعبية من نوع فريد، تسعى لاستحضار الماضي التليد وطرحه في مواجهة الحاضر الكئيب. ولذلك تختار الرواية مكاناً لها قرية الزيب الفلسطينية «المنسوفة المساكن على ساكنيها»[28]، أو بالأحرى خرائب هذه القرية التي تقع، ولا أقول كانت تقع، لأن واقع الرواية أقوى من وقائع التاريخ وأغاليط الجغرافيا، على الساحل ما بين عكا ورأس الناقورة، وما بين مصبي «وادي القرن» و«وادي الصعاليك». وهي قرية قديمة قيل إن العرب الكنعانيين هم الذين أسسوها، وتوقف بها الرحالة الأندلسي الشهير إبن جبير. وفي هذا الإختيار أكثر من دلالة. لأن بعث القرية المنسوفة المساكن على ساكنيها هو تحدي النص الروائي في القبض على الماضي والحفاظ عليه من التبدد والضياع. وإحياء المكان أو استرداده من عوادي النسف والدمار، هو الركيزة الأساسية للنص، لأن المكان هو محور النص الروائي عادة. كما أنه موضوع الصراع الأساسي الذي انتزع فيه الصهاينة المكان الفلسطيني وطمسوا ملامحه، فما كان من النص الروائي إلاّ أن استخدم الإبداع لبعث المكان المطموس والحفاظ على هويته، برغم كل أفعال النسف البربرية. فيوم الأرض الحقيقي هو اليوم الذي تبقى فيه الأرض حيّة في وثائق الوعي الفلسطيني، وفي ذاكرة إنسانها معاً.

أما البطل/ الراوي/ الكاتب/ عبد الله فقد ولد على بحر حيفا حينما كانت مياه «وادي النسناس» وهو أحد أودية الكرمل- حيث ولد وسوف يبعث حياً[29]- تصب في البحر مباشرة. فقد تعلم صيد السمك مثلما تعلم المشي على قدميه، وهوى كتابة الأدب، أما السياسة فهي البطيخة الثانية لمن حاول أن يحمل بطيختين بيد واحدة. مع أنه «قد قيل: لا يستطيع المرء أن يحمل بطيختين في يد واحدة، فكيف بهذه البطيخة الثالثة؟»[30]. وهو لهذا صورة للكاتب إميل حبيبي الذي كان يعمل بالسياسة والأدب ويهوى صيد السمك، أو على العكس، كما يقول لنا بنفسه، «ويحسبني معارفي مازحاً، وما أنا بمازح، حين أقول لهم إن مهنتي هي صيد السمك، أما الأدب فهو هوايتي المحببة»[31]. ولكنه قبل هذا وبعده، صورة للإنسان الفلسطيني المعذب بحب فلسطين وبما جرى لها من مآس. لأن الرواية هي رواية العلاقة العضوية بين الفلسطيني وأرضه، أو بين العاشق الفلسطيني والتجلي الأسطوري الجميل لمعشوقته الأبدية سرايا/ أقصد فلسطين. والعاشق الحق لا يعرف تنميق الأحاديث، ولا يطيق ذرابة اللسان، وهو لهذا يلجأ لهذا السرد الإنسيابي السيّال الذي يتدفق على الصفحة تدفق الحياة الخصبة العارمة، ولا يعرف ترف الترتيب الدقيق والتتابع المنطقي أو التسلسل السببي. فحركة السرد الحرة تمل كل الجغرافيا

الفلسطينية وكل التاريخ العربي منذ عصر الفراعنة وحتى حروب العدوان الصهيونية الغاشمة، والحرب الجهنمية الأخيرة التي عرفت بحرب الخليج الثانية، والتي تجني الدولة العبرية ثمارها حتى اليوم.

النص والذاكرة

وهذا ما يجعل الرواية في مستوى من مستوياتها رواية الذاكرة الجغرافية الفلسطينية والذاكرة التاريخية والإجتماعية الفلسطينية معاً. ففي هذه الثلاثية التي لم تكتمل يتحول الفضاء النصي إلى ساحة لكتابة ما يمكن أن ندعوه بالبنية التحتية للهوية الفلسطينية: تاريخها وجغرافيتها، وموروثها الشفهي وعاداتها، وخرافاتها، وأساطيرها، وثقافتها الشعبية، وحكمتها اليومية، ومعرفتها المختزنة فيما يتعلق بالطقس والزراعة والنوادر والأمثال ومزق التواريخ المروية والمكتوبة. وتتحول «سرايا بنت الغول» خاصة إلى سجل لما يمكن تسميته بالجغرافيا المنسية أو المطموسة. أو كما يقول النص نفسه جغرافيا «البلاد التي اشتاقت لأهلها»[32] فتتذكر أهلها كل تفاصيلها وتضاريسها وكل وديان الكرمل وعيونه ومدنه وقراه. من وادي النسناس، ووادي العشاق، ووادي القرن، ووادي عارة، ووادي الصعاليك، إلى حيفا، وشفاعمرو، ورأس الناقورة، وقلعة القرين، ومغارة الخضر، ومرتفعات الناصرة، وعين السعادة، وعين غزال، وعكا، وسوق الشوام، وساحة الحناطير، ونهر المقطّع، وتل السمك، والقدس، وبيت صفافا، وشاطىء عتليت، وقبة عباس، وشط النعامين.. إلخ هذا الحشد الجغرافي الذي تنهض عبره فلسطين من جديد، وقد جلت عنها كل أدران الطمس والتشويه.

وحتى يكتسب المكان حياته الكاملة فإن النص لا يفوته أن يذكر نباتاته من عليق وسريس وبلوط وخبيزة وهندبة وزعتر وفيجن ونعنع وحورّة وزعرور وعنّاب. وأهله من مصطفى الدباغ وعبد الكريم الكرمي وفؤاد نصّار إلى حنا نقارة ومحمد أبو زايد ونصيف المجدلاني وعصام العباسي ومنير حداد وعيسى العوّام وحتى أحمد دحبور وأنطون شماس وسميح القاسم. ولا يكتفي النص بكل هذه الشخصيات الفلسطينية الحقيقية، إلى جانب الشخصيات الروائية التي تنتمي إلى أسرة البطل/ الراوي/ المؤلف، ولكنه عامر أيضاً بإحالات إلى شخصيات عربية ونصوص عربية تراثية عديدة، فللمكان ثقافته العربية المتميزة. إشارات إلى قصائد المتنبي الشهيرة عن مصر، و(المنقذ من الضلال) لأسامة بن منقذ، و(حي بن يقظان) لابن طفيل، و(رحلة) الرحالة الأندلسي إبن جبير، و(مروج الذهب) للمسعودي، و(رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري، وميمية إبن الرومي عن اكتساح الزنج لمدينة البصرة، ويائية إبن الفارض، وقصائد أمية بن الصلت، بل حتى إحالات إلى روايته الشهيرة «المتشائل» وإلى أول نصوص هذه الثلاثية غير الكاملة «إخطية». كما يموضع النص نفسه كذلك في ساحة النصوص الإنسانية. فيشير إلى ڤلاديمير إيليتش لينين و(ما العمل)، وليو تولستوي و(مذكراته)، ومكسيم جوركي و(جامعاته)، وأوسكار وايلد و(شبح كانترڤيل) و(صورة دوريان جراي)، وإميلي برونتي و(مرتفعات وذرنج)، وحتى كتاب اليونان وفلاسفته من هوميروس و(إلياذته) إلى أفلاطون و(جمهوريته) والأساطير اليونانية وشخصيات عديدة منها من زيوس إلى أخيل.

وتردنا هذه الشبكة الثرية من النصوص والإحالات إلى جدته «مريم الحيفاوية» التي كانت تنفتح خرافياتها وهي ترويها لأحفادها على خرافيات جديدة، وتتوالد فيها القصص من رحم بعضها البعض. فهي بحق وريثة شهرزاد بسردها التوليدي، وهو بالتالي وريث جدته الحيفاوية وأجداده الناثرين العرب القدامى الذين كانوا لا ينشغلون كثيراً بقضايا الشكل، فينفتح النص لديهم على النصوص جميعاً. وهذه الشبكة النصية الثرية هي ثمرة انفتاح النص الروائي عند إميل حبيبي على النصوص العربية أولاً والإنسانية ثانياً. وهي أيضاً ثمرة حب للغة يتخلل كل أعماله الروائية، حيث يقول لنا في النص نفسه: «حبي للغة هو حب طاغ متوارث عن أجدادنا الأقدمين، الكنعانيين، الذين كانوا أول من اهتدى إلى مفتاح الحضارة وهو حروف الأبجدية. ولما كان اكتشاف النار هو مفتاح الحضارة البيولوجي - ظهور الحيوان المتميز بالمادة التي تفكر - فإن اكتشاف الحرف هو مفتاح الحضارة السيكولوجي - ظهور الإنسان النبي»[33].

ويرافق حب اللغة هذا حب مماثل للحكي، وقدرة بارعة على استقطاره من أكثر المواقف صعوبة، ومن أشد النصوص جفافاً. فبراعة إميل حبيبي الحكاء التقليدي هي التي تجعله يعثر على أمثولة، وكأنها «الخرافية» التي ترجع أصداء خرافيته، وترسم لها سبيل الخلاص في نص سياسي وفكري مثل كتاب لينين (ما العمل). يرد بها على أمثولة مشابهة استخرجها من (جمهورية) أفلاطون ودعاها بـ «كهف أفلاطون»، بصورة تتجاوب بها الأمثولتان وتتحاوران مع النص كله ومع مشاغله بمختلف تجليات خرافية سرايا، وحكايتها مع الغول، ومع إبن عمها الفلسطيني. أما أمثولة لينين أو حكاية المستنقع، والتي آثر تسميتها بـ «كهف لينين» حتى تتجاوب هذه الكهوف جميعاً مع كهف «المتشائل»، فإنها تحكي بضمير المتكلم:

«ها نحن سائرون، في جماعة متراصة، عبر ممر وعر وشديد الإرتفاع. ويأخذ الواحد منا بيد الآخر أخذاً ثابتاً. محاصرون نحن بالأعداء من كل جانب. وعلينا التقدم إلى الأمام على الرغم من قصف نيرانهم غير المتوقف تقريباً. كنا اجتمعنا باختيارنا الحر وراء هدف النضال ضد العدو. لا وراء التراجع عائدين إلى المستنقع تحتنا، الذي لم ينفك سكانه عن تقريعنا منذ اللحظة الأولى على انفصالنا عنهم في جماعة متميزة، وعلى اختيارنا طريق الكفاح عوضاً عن طريق التراضي. وفي لحظة من اللحظات يأخذ أفراد من بيننا في الصراخ: دعونا نعود إلى المستنقع. فنعيب عليهم هذا الوهن. فيردون علينا معاتبين: ما أشد جهلكم! ألا تخجلون من إنكاركم حريتنا في ندائنا إليكم أن تسلكوا طريقاً أهون وأسلم! بلى، أيها السادة، فإنكم أحرار، لا في توجيه هذا النداء إلينا فقط، بل في أن تذهبوا أنتم أنفسكم حيثما شئتم الذهاب حتى العودة إلى المستنقع! وصراحة نعتقد أن المستنقع هو المكان الجدير بكم. ونحن مستعدون لأن نقدم إليكم كل عون في تحقيق مبتغاكم هذا. ولكن، فكّوا أيديكم من أيدينا. ولا تتشبثوا بنا. ولا تلوثوا كلمة الحرية السامية. فإننا نحن أيضاً أحرار في النضال ضد المستنقع، وليس ضده فقط، بل ضد أولئك الذين يعودون إلى المستنقع»[34].

بهذه الأمثولة يؤكد هذا النص الأخير لإميل حبيبي، ما أكدته «المتشائل» من قبل، من حتمية النضال بالنسبة للفلسطيني، لأن كل تقاعس عنه لن يتأتى عنه إلاّ الولوغ من جديد في مباءة المستنقع الذي تريد الصهيونية الإبقاء عليه في أوحاله. وأول خطوات هذا النضال لدى كاتبنا هي الإعتصام بالأرض، والتشبث

بالحق. وهذا ما يتغلغل في كل نصوصه الأدبية. فالثقافة الجمعية التي تتخلل سرد الحياة اليومية بقدر ما تتغلغل في الجمحات الخيالية والفانتازيا السردية هي هم" هذه النصوص جميعاً، وهي كذلك مدار اهتمام هذه الثلاثية التي لم يقيض لها الإكتمال. ولكن ما صدر منها حتى الآن يكشف لنا عن تميزها وخصوصيتها كعمل روائي عربي متفرد. وإذا كان فضاء هذه الثلاثية التي لم تكتمل هو حاضر فلسطين المحتلة الآن بسياساتها العنصرية إزاء الفلسطينيين الذين بقوا في بلدهم منذ 1948 أو الذين وقعوا تحت وطأه الإحتلال عقب 1967، فإنها استطاعت أن تجسد خلف فضاء الحاضر المشوه فلسطين الراسخة خلف كل حجر ووراء كل إسم تحوّل من خلال استثارة طاقات الحنين المتفجرة للماضي.

ويتسم السرد في روايتي هذه الثلاثية بقدر كبير من الحركية والحيوية، حيث لا يتغير من رواية لأخرى فحسب، ولكنه يتبدل عدة مرات داخل الرواية الواحدة. ويتحول هذا التبدل والتقطع والمونتاج والتداخل إلى نظير روائي للواقع المترع بالإقتلاع والتشتت. كما تصبح اللغة الملينة بالجمل الإعتراضية، والسرد المليء بأحداث السرد الإعتراضية شارة وجود محاصر ومتقطع معاً لا يتيح لإنسانه حتى ترف إكمال سرد حدث دون أن يتدخل حدث جديد. بالصورة التي يصبح معها التحول المستمر في المبنى والتبدل الدائم في تقنيات السرد، أحد الخصائص المميزة لسرد الهوية الفلسطينية المتحولة باستمرار إزاء واقع تشتبك فيه في عراك مستمر من أجل الوجود والبقاء. فلا يمكن إستيعاب مثل هذه الهوية المتحولة في سرد تقليدي مترابط له بداية ووسط ونهاية. لأننا بإزاء حالة إنسانية وسياسية فقدت معها الإنسانية منطقها، وفقد معها المنطق عقله. حالة الإنسان الذي اختفى، واختفى بلده من فوق الخارطة وهو لا يزال مثقلاً بالوجود، أو بمعنى آخر حالة الأنا التي عليها أن تكتب بضمير المتكلم غيابها، وأن تصوغ بضمير الغائب حضورها.

وقد استطاعت روايات إميل حبيبي أن تستقطر من تجربة القهر والظلم التي يعيشها بطلها قدراً من السخرية والفكاهة التي جعلت تشاؤمها طريقاً لتفاؤل تاريخي لا مناص منه. لأن طبيعة الواقع القاسية استلزمت فيها هذا السرد التهكمي الذي يجعل المقاومة فعلاً حتمياً لا مناص للبطل من التورط فيه من أجل البقاء أو درء الدمار، وليس عملاً من أعمال البطولة. وجعلت بطلها الحقيقي هو جوهر الإنسان العظيم الذي قد يمكن سحقه، ولكن هزيمته غير ممكنة كما يقول لنا الكاتب الأمريكي الكبير أرنست همنچواي. لكن مبدع هذا المتشائل العظيم الذي يستوعب شعباً بأكمله، وينفتح على الإنسان المقهور في عالم العقود الأخيرة من القرن العشرين، ما لبث أن سقط في وهاد التفاؤم في السنوات الأخيرة من حياته. والمتفائم على عكس المتشائل يقدم التفاؤل المشؤوم الذي يخفي في جوهره نبوءة بأس مخذول على التشاؤم الذي ينطق به الواقع الرديء من حوله، فينفض الناس عنه، ويزورون عن دعاواه. لكن هذا المتفائم ما لبث أن عاد لتشاؤله وهو على فراش الموت، وجعل وصيته الأخيرة هي التشبث بالأرض وبالتشاؤل معاً. وهذه آخر مفارقات حياة كاتب كانت نصوصه الأدبية كلها هي نصوص المفارقة بكل معنى الكلمة، وبكل ما ينطوي عليه هذا التعبير من دلالات نقدية.

لأن بقاء الفلسطيني في بلده، بعد أن تم محوه من على الخريطة، هو بقاء إشكالي ومترع بالمفارقة في وقت واحد، ولا يمكن التعبير عنه إلا من خلال أدب المفارقة ذاته. وقد استطاع إميل حبيبي في أعماله

الأدبية جميعاً أن يجعل النص ساحة تعج بما يمكن دعوته بالبنية التحتية للوجود الفلسطيني والهوية الفلسطينية التي تتميز بخصوصيتها وذاتيتها الثقافية داخل سياق الثقافة العربية العام. لأن أعماله تنطوي على أمشاج من الذاكرة الشعبية الفلسطينية، والتاريخ والتراث الشفهي، والمأثورات الشعبية التي تتعلق بالزراعة والطقس والحياة اليومية، والحكمة الفطرية التي تصوغ أدق ملامح الشخصية الفلسطينية، وتبلور كل هواجسها. فهي أعمال يمتزج فيها التراثي باليومي، والخيال بالواقع، والوهم بالحقيقة، ليؤكد عبر هذا النسيج الثري المتشابك أن الهوية الفلسطينية لا تزال حية برغم كل محاولات طمسها، وأن فلسطين باقية بقاء إميل حبيبي في حيفا إلى الأبد، كما تقول وصيته الأخيرة وبقاء كتاباته السردية الجميلة حية وفاعلة في الواقع العربي.

«فهو لا يكتب، يا ملك الموت، إلاّ مدفوعاً بقوة الجاذبية: حجراً انفلت من موقعه في قمة من قمم الكرمل. فأخذ ينحدر إلى القاع متسارعاً في انحداره، أحياناً، ومنحرفاً عن مساره مرتطماً بحائل في طريقه، أحياناً. فإما أن ينزل على رأس مخلوق برداً وسلاماً، وإما أن يخترقه دون أن يزحزحه عن مكانه أو أن يستقر حجر أساس لخلق جديد ـ عمارة يبنيها لكم بعرق جبينه وبهامته التي لن تنفك عنكم بعد عودة روحه إلى باريها»[35] ولن تنفك هامته ـ وهي طائر النفس غير المرئي الذي يخرج من الميت حينما تغادره الروح ويهوّم في فضاء بيته كما كان يعتقد العرب القدامى حسب ما ذكره المسعودي في «مروج الذهب» ـ تهوم حول المكان لا تبرحه، لأنه باقٍ في حيفا ـ كما تقول لنا وصيته ـ لا يريم، وكما تنبأ في «سرايا بنت الغول» عندما قال «وأما هامتي فسوف تحلق في فناء البحر وتحت رمال الشاطىء الجنوبي من الكرمل، تحت دير السيّاح. سيدفنوني في الموقع الذي سجّت فيه سرايا قفتها المملوءة بالورود النضرة فوق ضريح سعاد حبيبة الزعرور والعناب»[36]، كما يكرر هذا المعنى في معادلته «تمضي فتبقى السيرة، فتبقى الصورة»[37]. ويبقى بهما الوطن.

فسلام عليك يا «أبا سلام» وطيّب الله ثراك، وسلام على المتشائل فيك، وليغفر الرب ذنوب المتفائم. لأن بقاءك في حيفا قد يغفر لك كل ما عداه. ولأن رسالتك الأخيرة التي تنطوي عليها كلمات الشاهدة الموجزة هي رسالة تمسك به لا مماراة فيه، مهما كانت تناقضات الفكر وتنازلات الممارسة. ولأنها تدفعنا جميعاً إلى قراءتك من جديد في ضوء هذه الوصية الأخيرة، وصية التشبث بالأرض / الوطن.

(وُلد إميل حبيبي في حيفا في 29 آب / أغسطس 1921، ومات بالسرطان في الناصرة في الأول من أيار / مايو ـ فجر 2 أيار / مايو 1996).

(*) د. صبري حافظ: ناقد مصري وأستاذ كرسي الأدب العربي الحديث في جامعة لندن.

هوامش:

(1) راجع في هذا المجال مثلاً المقال الذي كتبه الشاعر محمد عفيفي مطر بعنوان: «رحيل الكاتب الإسرائيلي إميل حبيبي: البحث عن جدار لصورة الميت»، صحيفة «الدستور» القبرصية، عدد 24 في 22 مايو 1996، ص9.

(2) إميل حبيبي، سداسية الأيام الستة والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، (القاهرة، طبعة سلسلة

الأدب الفلسطيني، دار الثقافة الجديدة، 1989) ص5 ـ 58.

(3) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص59 ـ 211.

(4) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص65.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(6) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص65 ـ 120.

(7) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص121 ـ 165.

(8) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص167 ـ 211.

(9) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص201.

(10) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص94.

(11) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص111.

(12) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص98.

(13) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص146.

(14) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص146 ـ 147.

(15) إميل حبيبي، سرايا بنت الغول، (لندن، منشورات رياض نجيب الريس، 1992).

(16) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص118.

(17) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص172 ـ 173.

(18) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص167.

(19) فاروق عبد القادر، من أوراق الرفض والقبول، (القاهرة، دار شرقيات، 1993)، ص153.

(20) إميل حبيبي، سرايا بنت الغول، ص188.

(21) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص54.

(22) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص109.

(23) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص125.

(24) إميل حبيبي، المرع السابق، ص11.

(25) تلجأ رواية سرايا بنت الغول إلى استخدام الهوامش الكثيرة الضافية، على عكس الروايات عادة. وهي هوامش لها أكثر من وظيفة سردية، بعضها توضيحية وأكثرها بنيوية، ولكن أهمها هنا هي إكساب النص السردي مصداقية البحث الموثق. وهي ليست مجرد سمة عابرة، ولكنها جزء أساسي من البنية السردية. ففي الفصل الأول وحده 35 هامشاً، وفي الثالث 51 هامشاً.

(26) إميل حبيبي، سرايا بنت الغول، ص31.

(27) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص22.

(28) إميل حبيبي، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(29) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص28.

(30) إميل حبيبي، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(31) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص27.

(32) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص40.

(33) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص109.

(34) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص181، والنص مأخوذ عن كتاب لينين (ما العمل) الذي صدر لأول مرة عام 1902، حيث ترد حكاية المستنقع في نهاية الفصل الأول منه.

(35) إميل حبيبي، سرايا بنت الغول، ص82.

(36) إميل حبيبي، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(37) إميل حبيبي، المرجع السابق، ص92.

إميل حبيبي ومعاناة المثقف السياسي

ماهر الشريف

عند الكتابة عن الوجه الآخر، السياسي، لصاحب «المتشائل»، وهو وجه من الصعب فصله - في شخصية إميل حبيبي تحديداً - عن الوجه الأدبي، لا يمكن للباحث أو الناقد أن يقفز عن حقيقتين - قفز عنهما، في اعتقادي، عدد من الكتّاب والمثقفين الذين انتقدوا إميل على مواقفه السياسية: الأولى هي أن سيرة حياة إميل السياسية ارتبطت إتباطاً عضوياً بمسيرة الحركة الشيوعية في فلسطين وما طرأ عليها من تحولات؛ والثانية هي أن إميل، الذي أوصى بأن تُكتب على شاهدة قبره عبارة «باقٍ في حيفا» كان واحداً من أفراد أقلية عربية فلسطينية بقيت فوق أرض وطنها، بعد قيام دولة إسرائيل، وواجهت أوضاعاً تختلف اختلافاً جذرياً عن الأوضاع التي واجهها الفلسطينيون في الضفة الغربية وقطاع غزة أو في بلاد الشتات. وهذه المساهمة تسعى، مع أخذها هاتين الحقيقتين في الإعتبار، لمقاربة الوجه السياسي لإميل حبيبي من زاوية المواقف السياسية التي اتخذها في الأعوام الأخيرة من عمره، والتي أثارت سجالاً وردات فعل متناقضة في صفوف الكتّاب والمثقفين الفلسطينيين والعرب.

حياة سياسية وحزبية حافلة

ينتمي إميل حبيبي إلى جيل المثقفين والسياسيين الفلسطينيين الذين ولدوا في مطلع عشرينات هذا القرن، بعد أن كانت بريطانيا قد احتلت فلسطين وفرضت الانتداب عليها وشرعت في تسهيل مهمة الحركة الصهيونية الهادفة إلى إقامة «وطن قومي»، أو بالأحرى دولة، لليهود في فلسطين، بالإستناد إلى تصريح بلفور. وقد اكتشف أبناء هذا الجيل السياسة، وأخذ وعيهم السياسي يتبلور بتأثير أحداث

ثورة 1936 ـ 1939، التي تميزت بكونها من أكثر الثورات والهبّات الفلسطينية وضوحاً في عدائها للإستعمار البريطاني. ويشير إميل، في حديث مطول أدلى به إلى مجلة «الكرمل» سنة 1981، إلى أن هذه الثورة تركت فيه أثراً كبيراً، وساهمت في تكامل شعوره الوطني، وجعلته ينظر إلى الاستعمار باعتباره «أصل الداء»، وإلى الحركة الصهيونية بوصفها «أجيراً» للإستعمار. وعليه، لم يكن مصادفة أن ينضم إميل سنة 1940، وبعد فشل الثورة الفلسطينية الكبرى، إلى صفوف الحزب الشيوعي الفلسطيني الذي كان يركّز نضاله على الاستعمار البريطاني ويسعى لتوحيد الكادحين اليهود والعرب في هذا النضال. وقد تمسكت «عصبة التحرر الوطني»، التي شكّلها إميل مع رفاقه العرب بعد انسحابهم من الحزب الشيوعي الفلسطيني سنة 1943، بموقف العداء الحازم للاستعمار، وتمايزت سياستها عن سياسة القيادة «التقليدية» للحركة الوطنية الفلسطينية، بدعوتها إلى فصل السكان اليهود في فلسطين عن الحركة الصهيونية وتبني حل دمقراطي لـ «العقدة» الفلسطينية، يراعي التغير السكاني الذي طرأ على بنية البلد عقب الحرب العالمية الثانية، ويضمن إنهاء الإنتداب واستقلال فلسطين في ظل حكم دمقراطي يتمتع جميع السكان فيه بالحقوق نفسها. وعندما لم يُكتب النجاح لمثل هذا الحل، وافقت قيادة «عصبة التحرر الوطني» ـ ومن ضمنها إميل ـ على قرار هيئة الأمم المتحدة لسنة 1947، الذي قضى بتقسيم فلسطين إلى دولتين تجمع بينهما وحدة إقتصادية، معتبرة أن ذلك القرار قد يحول، على الرغم من «إجحافه»، دون تشريد الشعب الفلسطيني خارج أرض وطنه. وبعد أشهر من ذلك، نظرت قيادة العصبة إلى دخول الجيوش العربية إلى فلسطين باعتباره فصلاً من فصول «مؤامرة»، يشارك الإستعمار والحركة الصهيونية و«الرجعية العربية» فيها، وترمي إلى حرمان الشعب الفلسطيني من تقرير مصيره بنفسه وإقامة دولته المستقلة في القسم العربي من فلسطين، وفقاً لقرار الأمم المتحدة. وكانت «عصبة التحرر الوطني» منذ سنة 1945 تحذّر من مخاطر تدخل جامعة الدول العربية في شؤون فلسطين الداخلية ومن «الوصاية» التي أخذت تفرضها على قيادة الحركة الوطنية الفلسطينية، التي حمّلتها العصبة، في ما بعد، قسطاً من المسؤولية عن النكبة التي حلّت بالشعب الفلسطيني.

وكان إميل حبيبي قد نجح، قبل الخامس عشر من أيار / مايو 1948، في الإنتقال من مدينة رام الله، حيث كان يقيم، إلى مدينة حيفا، وذلك عبر الأردن ولبنان والجليل، وشرع يتكيّف مع الواقع الجديد الناشىء، حيث ساهم مساهمة فعّالة، في نهاية أيلول / سپتمبر 1948، في التوصل إلى إتفاق قضى بانضمام أعضاء «عصبة التحرر الوطني»، الذين بقوا في المناطق التي شملتها حدود دولة إسرائيل، إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي، وذلك بهدف «إعادة بناء حزب شيوعي أممي موحد» يناضل، بالتعاون مع القوى «الدمقراطية» اليهودية، من أجل «إنشاء الدولة العربية في الحدود التي قررتها لها منظمة الأمم المتحدة»، وتثبيت «حق اللاجئين العرب في العودة إلى وطنهم»، ومقاومة «سياسة الضغط والتمييز العنصري التي تنتهجها الحكومة الإسرائيلية تجاه المواطنين العرب». وخلال مرحلة طويلة، امتدت من نهاية الأربعينات إلى نهاية الثمانينات، تبوأ إميل حبيبي مواقع قيادية بارزة في صفوف الحزب الشيوعي الإسرائيلي؛ فكان عضواً في مكتبه السياسي، وبقي عشرين عاماً تقريباً واحداً من نوابه في الكنيست،

كما أنه رئس لأعوام عديدة هيئة تحرير صحيفته العربية «الإتحاد»، التي شارك في إصدارها في مطلع أيار / مايو 1944، ثم قام، في سنة 1983، بدور بارز في تحويلها إلى صحيفة يومية.

الموقف من إتفاق أوسلو و«استقلالية» القرار الفلسطيني

من المواقف التي انتُقد إميل حبيبي بسببها، في سنوات عمره الأخيرة، دعمه إتفاق «إعلان المبادىء» الذي وقعته قيادة منظمة التحرير الفلسطينية مع الحكومة الإسرائيلية في واشنطن، في أيلول / سبتمبر 1993، وتشديده على ضرورة احترام «إستقلالية» القرار الفلسطيني. ومع أن إميل كان في ذلك التاريخ قد غادر صفوف حزبه، فإن موقفه من الإتفاق المذكور ومن موضوعة «الإستقلالية» لم يخرج، في الواقع، عن النهج «الواقعي» الذي تمسك الشيوعيون في إسرائيل به تجاه حل القضية الفلسطينية. فقد قام ذلك النهج تاريخياً على أساس النضال من أجل فك ارتباط إسرائيل بالقوى الإستعمارية الغربية، والذي جسّده شعار «مع الشعوب العربية ضد الإمبريالية وليس مع الإمبريالية ضد الشعوب العربية»، والسعي لإقامة سلام حقيقي في المنطقة يضمن الإعتراف العربي بإسرائيل من جهة، ويضمن من جهة أخرى إعتراف إسرائيل بحق الشعب الفلسطيني في تقرير المصير وبحق لاجئيه في العودة أو التعويض، وفقاً لقرارات الأمم المتحدة. ومن منطلق تمسكه بمبدأ «الإعتراف المتبادل»، عارض الحزب الشيوعي الإسرائيلي، في مؤتمره الخامس عشر، في آب / أغسطس 1965، ميثاق منظمة التحرير الفلسطينية، مؤكداً أن فلسطين، في تطورها التاريخي، «أصبحت وطناً للشعبين اليهودي والعربي»، وأن الموقف الداعي إلى تدمير إسرائيل «يجلب الضرر لقضية وحدة شعوب المنطقة في المعركة ضد الإستعمار ويقوّي نفوذ العناصر الشوفينية والعسكرية في إسرائيل». ومنذ مطلع السبعينات، بدأ تحول يطرأ على مواقف الحزب من منظمة التحرير في اتجاه النظر إلى فصائلها بوصفها «حركة قومية جماهيرية معادية للإستعمار تناضل ضد الإحتلال ومن أجل حقوق الشعب العربي الفلسطيني القومية». وفي مؤتمره السابع عشر، في حزيران / يونيو 1972، طرح الحزب مشروعاً متكاملاً لإقامة السلام في المنطقة، دعا فيه إلى تنفيذ قرار مجلس الأمن رقم 242 بجميع بنوده، وفي المقام الأول إنسحاب إسرائيل إلى حدود الرابع من حزيران / يونيو 1967، بما «يخلق الظروف التي تتيح للشعب العربي الفلسطيني إمكانية البت في شكل ممارسة حقه في تقرير مصيره». واعتبر المشروع المذكور أن برنامج منظمة التحرير القائم على أساس «إقامة دولة فلسطينية دمقراطية.. مع إلغاء الدولة الإسرائيلية ذات السيادة ليس صحيحاً من حيث المبدأ، وهو يسهّل الأمور على الأعداء المشتركين للشعب العربي الفلسطيني وشعب إسرائيل ـ الإستعمار وعملائه في إسرائيل وفي الدولة العربية». ومنذ منتصف السبعينات، صار الحزب يعتبر أن تقرير المصير للشعب الفلسطيني يمكن أن يتحقق عبر إقامة دولة فلسطينية في الضفة الغربية، بما فيها القدس العربية، وفي قطاع غزة، وينظر إلى منظمة التحرير الفلسطينية بوصفها الممثل الشرعي الوحيد للشعب الفلسطيني، داعياً حكومة إسرائيل إلى التفاوض المباشر مع ممثلي الشعب الفلسطيني الشرعيين.

ومع أن الحزب الشيوعي الإسرائيلي عارض، في بعض الأحيان، توجهات قيادة منظمة التحرير الفلسطينية، كما حدث عند توقيع «إتفاق عمان» سنة 1985، منسجماً في ذلك مع مواقف الإتحاد السوفييتي ومواقف الشيوعيين الفلسطينيين، فإنه لم يحد قط عن موقفه الداعي إلى احترام «إستقلالية» القرار الفلسطيني. واستناداً إلى هذا الموقف بالذات، أعلن الحزب الشيوعي الإسرائيلي تأييده لاتفاق أوسلو، ورأى فيه خطوة تنسجم مع نهجه التاريخي القائم على ضمان الإعتراف المتبادل بين الشعبين الفلسطيني والإسرائيلي، وقد تمهّد الطريق أمام إقامة دولة فلسطينية مستقلة إلى جانب إسرائيل.

وكما جرت الإشارة سابقاً، لم يخرج موقف إميل حبيبي من إتفاق «إعلان المبادىء» وموضوعة «الإستقلالية» عن السياسة العامة التي تبناها الشيوعيون في إسرائيل، والتي ساهم هو نفسه في صنعها حتى سنة 1989. غير أن ما يؤخذ على إميل، في اعتقادي، هو أنه قد بنى، في إطار تحوله السياسي والفكري بعد خروجه من الحزب، آمالاً كبيرة على ذلك الإتفاق، ولم يتنبه إلاّ قبل فترة قصيرة من رحيله إلى الألغام الكامنة فيه، علماً بأنه يؤكد قناعته بأن البديل من إتفاق أوسلو هو أسوأ منه. ففي حوار أجراه مجدي حسنين معه في كانون الثاني / يناير 1995، ونشرته صحيفة «الأهالي» القاهرية في 15 أيار / مايو 1996، أكد إميل أن «ما يسمى باتفاق المبادىء في أوسلو بين الحكومة الإسرائيلية ومنظمة التحرير الفلسطينية هو إتفاق مجحف جداً بحق الشعب العربي الفلسطيني، ولكن البديل في اعتقادي عن هذا الإتفاق أسوأ منه». وأضاف: «وما كان لهذا الإتفاق أن يتم لو لم تجرؤ القيادة الفلسطينية على قبوله؛ وأنا أعلم صراحة أن الحكومة الإسرائيلية استهدفت (مط) ومد هذه المفاوضات إلى عشر سنوات على الأقل دون الوصول إلى نتيجة، في ظل إعادة رسم خريطة جديدة للشرق الأوسط، وكان المخطط ألاّ يكون للشعب الفلسطيني مكان فيها. وبالموافقة على إتفاق أوسلو ضمنت القيادة الفلسطينية ولو موطىء قدم على هذه الخريطة التي يتم رسمها بأيدٍ أمريكية.. لذلك أعتبر إتفاق غزة - أريحا أشبه بموطىء قدم، بوضع الرجل في الركاب، فإما أن ينجح الفارس في أن يمتطي صهوة الفرس وإما لا ينجح فيركض الفرس ويجرجره وراءه محطماً، وهذا الخطر لا يزال قائماً». وفي الحوار نفسه، أشار إميل إلى أن من حق القيادة الفلسطينية أن تستقل بقرارها، وأن على العرب «أن يحترموا إرادة الشعب الفلسطيني التي هي مثل إرادة كل شعب عربي في وطنه، قائمة على قدراته في المرحلة المعينة... وهذه قدرات شعبنا الذي هو مثل بقية الشعوب لا يعتقد أن أولاده ولدوا لكي يستشهدوا».

ويبدو لي أن إميل، بتأثير تجربته التاريخية وهاجس «الوصاية» العربية الذي سكنه منذ النصف الثاني من الأربعينات، قد غالى كثيراً في توجهه نحو «فلسطنة» القضية الفلسطينية وقفز، إلى حد ما، عن البعد القومي لهذه القضية، وهو بُعد نشأ مع نشوء القضية الفلسطينية، في مطلع العشرينات، وعمّقه التضامن الكفاحي الذي أبدته الشعوب العربية مع نضال أشقائها الفلسطينيين. صحيح أن الشعب الفلسطيني وحركته الوطنية عانيا جراء «الوصاية» العربية وتدخلات بعض الأنظمة العربية، في مراحل معينة، إلاّ أن هذا لم يكن سوى جانب من مسألة متعددة الجوانب. وفي الأحوال كافة، ليست هذه «الوصاية» هي التي تتحمل - كما اعتقد إميل - المسؤولية المباشرة عمّا حل بالشعب الفلسطيني

من مأس. ففي مقال نشرته مجلة «صوت الوطن» الفلسطينية التي كانت تصدر في قبرص، في 15 تشرين الثاني / نوفمبر 1992، كتب إميل: «لولا (الوصاية العربية)، الأشبه بـ (حاميها حراميها)، لما أضاع الشعب العربي الفلسطيني ـ الخلوص والصبور ـ أية فرصة تاريخية. فلو تُركنا وشأننا، في عام النكبة، لاستطعنا تجاوز النكبة». وأضاف: «وتُعلمني التجربة الطويلة أن هذه القضية هي قضية سياسية تعود إلى (الخطيئة الأولى) العربية بفرض (الوصاية العربية) على قضية الشعب العربي الفلسطيني القومية، من دون أي شعب عربي آخر، ولا حتى على الصومال وموريتانيا والصحراء الغربية. لقد أدت هذه (الوصاية العربية) إلى تجاهل المميزات الخاصة، التي تميّز القضية القومية الفلسطينية عن غيرها من القضايا القومية في البلدان العربية، من جهة، وإلى تعامل المجتمعات العربية مع قضيتنا الفلسطينية تعاملاً منطلقاً من مصالح صراعاتها الداخلية وليس من منطلق أنها قضية قائمة بذاتها ولها مقوماتها الخاصة التي تميّزها عن قضايا غيرها من الشعوب العربية».

الموقف من مسألة «التطبيع الثقافي»

كان الإنتقاد الأشد الذي وجهه عدد من الكتّاب والمثقفين الفلسطينيين والعرب إلى إميل حبيبي هو أنه يدعو إلى «التطبيع الثقافي» مع إسرائيل. وكان صاحب «المتشائل» قد أثار ضجة واسعة عندما وافق، في ربيع سنة 1992، على قبول «جائزة الإبداع» التي منحتها حكومة يتسحاق شمير له. وعلى الرغم من هذه الضجة، تسلم إميل الجائزة في احتفال رسمي، ثم تبرع بقيمتها المادية إلى «جمعية الهلال الأحمر» الفلسطيني التي كانت تشرف على معالجة جرحى الإنتفاضة.

وقبل عرض موقف إميل حبيبي من هذه المسألة، أجد من الملائم التوقف عند ملاحظتين: الأولى تتعلق بمفهوم «التطبيع الثقافي» نفسه، وهو، في اعتقادي، مفهوم ملتبس، مثله مثل مفهوم «الغزو الثقافي»، ثارت وتثور حوله ضجة كبيرة لا مبرر لها؛ أولاً لأن الأزمة التي يعيشها الوطن العربي إزاء مشروع التسوية ـ وكما يقول عن حق السيد محمد حسن الأمين ـ ليست أزمة ثقافية، بل هي أزمة سياسية ـ إقتصادية، والتطبيع هو تالياً تطبيع سياسي ـ إقتصادي؛ وثانياً، لأن الثقافة العربية تمتلك، في اعتقادي، وشريطة أن يتخلى المثقفون العرب عن «عقدة الخوف»، من عناصر القوة ما يجعلها قادرة على الإستمرار في مواجهة الصهيونية ومقولاتها العنصرية؛ وثالثاً، لأن التفاعل الثقافي، بمضامينه الإنسانية، هو اليوم سمة من سمات هذا العصر. أما الملاحظة الثانية، فهي تتعلق بما سبق أن أشرت إليه من خصوصية تتمتع الأقلية العربية الفلسطينية بها، وهي الأقلية التي بقيت في وطنها بعد قيام دولة إسرائيل، وواجهت أوضاعاً مختلفة جذرياً عن أوضاع باقي الشعب العربي الفلسطيني.

فقد فرضت الأوضاع على أبناء هذه الأقلية أن يناضلوا من أجل التمتع بحق المواطنة الكاملة في دولة إسرائيل. وفي مطلع الخمسينات، دارت معركة حامية، بقيادة الشيوعيين، كي يحصل كل المواطنين العرب الذين بقوا في إسرائيل على الحق في الجنسية الإسرائيلية، وذلك رداً على القيود العديدة التي فرضتها الحكومة الإسرائيلية على حق العرب في اكتساب الجنسية. ففي حين نص «قانون العودة»،

لسنة 1950، على حق كل يهودي في الحصول على الجنسية الإسرائيلية بمجرد وصوله إلى البلد، استثنى «قانون الجنسية» آلاف المواطنين العرب الذين لم يكن لهم قيود عند تسجيل السكان سنة 1949، لكونهم اضطرُّوا إلى تغيير أماكن إقامتهم خلال حرب فلسطين. ومن جهة أخرى، كان على أبناء هذه الأقلية، في مواجهة مقولات صهيونية عنصرية تزعم أن هذه الأقلية لا تتمتع «بأية سمة ثقافية خاصة» وتفتقر إلى «الملامح القومية»، أن يؤكدوا أصالتهم القومية وأن يثبتوا قدرتهم على إنتاج ثقافة حية وغنية تشكّل جدولاً في نهر الثقافة العربية، وتفرض نفسها على «الآخر»، الذي ذهب في مواقفه العنصرية إلى حد اقتراح نشوء «إنتاج عربي، قصصي وشعري وفكري، باللغة العبرية» (إقتراح إلياهو أغاسي، أحد زعماء الدائرة العربية في الهستدروت، في أيار / مايو 1956). وفي هذه المعركة بالذات، من أجل إعلاء شأن الثقافة العربية وفرض احترام اللغة العربية والتراث والتاريخ العربيين، برزت المساهمات التي قدمها إميل حبيبي في ميدان الرواية، وقدمها رفاقه الآخرون في ميادين الشعر والقصة والتاريخ.

وكان إميل قد رأى في هذه السياسة الصهيونية العنصرية عاملاً من العوامل التي دفعته إلى التركيز، في إبداعاته، على قضية اللغة العربية، حيث تطرق، في حوار أجرته معه مجلة «الكاتب» المقدسية في كانون الثاني / يناير 1988، إلى سياسة الأوساط الحاكمة في إسرائيل الرامية إلى «تجاهل تراثنا ووجود تراث عريق لنا، والقضاء على معالم هذا التراث في جميع مناحي الحياة»، مستشهداً، في هذا السياق، بكلمة ألقاها في مطلع السبعينات وزير المعارف يغآل ألون وقال فيها: «لو كان موجوداً في هذه البلاد شعب فلسطيني لكان خلّف وراءه تراثاً، فأين هو تراث الشعب الفلسطيني؟». ويتابع إميل، في الحوار نفسه: «صحيح في ما بعد أقمنا ضجة حيال هذا الكلام العنصري الوقح، الصادر عن جهل مطبق بالمكتسبات الإنسانية، مما اضطر ألون إلى الإعتذار عن هذا الكلام، ولكن هذا الإنطباع المدبر بتي قائماً واستمر بأشكال مختلفة، والهدف هو القضاء على الوجود العربي الفلسطيني في هذه البلاد وفرض المتولة الصهيونية الشهيرة عن شعب بلا وطن يعود إلى بلاد بدون شعب.. وكان علينا أن نتصدى لهذا النهج في كل المجالات».

ويبدو أن إميل حبيبي قد أراد بقبوله «جائزة الإبداع» الإسرائيلية أن يكرس الإعتراف الإسرائيلي الرسمي بالإنتاج الثقافي العربي الفلسطيني، وأن يبيّن أن الفلسطينيين ليسوا كـ «الحطب المشلّخ» لا جذور لهم ولا تراث يستندون إليه. صحيح إني شخصياً تمنيت في حينه أن يرفض إميل تلك الجائزة، وذلك حتى لا يُشكل قبوله بها تغطية على ممارسات حكومة شمير في الأراضي الفلسطينية المحتلة، إلاّ إنني أرى أن صاحب «المتشائل» قد ظُلم كثيراً عندما سارع البعض، من أصحاب الصيحات الإنفعالية، إلى اتهامه بـ «السقوط». وبعد رحيل إميل،توقفت أمام مقال للناقد المصري فاروق عبد القادر، نشره في الملحق الثقافي لصحيفة «السفير» البيروتية في 17 أيار / مايو 1996، وأعاد فيه التذكير بما كان قد كتبه في مجلة «روز اليوسف» سنة 1991، تعقيباً على قبول إميل بالجائزة، حيث كتب: «بأي وجه نطلب منه أن يرفض جائزة تمنحها له الدولة التي يعيش داخل حدودها، وقضى عشرين عاماً نائباً معارضاً في مجلسها النيابي، ويحمل وثائقها ويتعامل بعملتها ويدفع لها الضريبة؟ ألأن يدي شمير ملوثتان بدماء الفلسطينيين؟ ولكن من يجهل أن كل قادة إسرائيل ونخبتها الحاكمة، منذ قامت وحتى تباد، أيديهم ملوثة

بدماء الفلسطينيين والمصريين واللبنانيين والسوريين وسواهم؟». فهل وضع عبد القادر القضية في سياقها الصحيح؟

مهما يكن، وبغض النظر عن هذا الجانب من جوانب «التطبيع الثقافي»، ما هي حقيقة موقف إميل حبيبي من هذا المفهوم الملتبس؟

ففي مقاله المنشور في مجلة «صوت الوطن»، والذي سبقت الإشارة إليه، أشار إميل إلى أنه، إذ يعتز بالتراث الحضاري الثقافي العربي، يرفض «الإنطواء على الذات بحجة الدفاع عن ثقافتنا من (الغزو الإستعماري الثقافي) أو من (الغزو الصهيوني الثقافي)». وأضاف: «فما شأن الإستعمار والثقافة، وما شأن المفاهيم العنصرية والثقافة؟ حتى ولو كان أصحاب هذا الرأي مخلصين في ظنونهم فإنهم يستهينون بشأن أهل الثقافة العرب وبتراثهم النيّر وبقدراتنا على أن نكون أنداداً لغيرنا». وفي المقال نفسه، أكد أنه سيواصل السعي من أجل تعزيز العلاقات مع المثقفين «الدمقراطيين» اليهود الإسرائيليين، وكتب: «ولسنا أغنياء حتى نُفرط بأي صوت يرتفع في التضامن مع قضيتنا العادلة، وعلى رأس هذا الصوت صوت الدمقراطيين اليهود الإسرائيليين وفي مقدمتهم زملاؤنا من أهل الثقافة أعداء الإحتلال الإسرائيلي وأنصار حق شعبنا في تقرير المصير على أرضه. ومثلما ظهر مثقفون أعداء للإحتلال، لدى الشعوب التي مارست الإحتلال في التاريخ، ظهر ويظهر مثقفون إسرائيليون تعاونّا وسنتعاون معهم على القضية المشتركة: السلام العادل والتعايش السلمي، وهم يعتزون بما أقمناه من أواصر الصداقة والتعاون في ما بيننا، ونحن نعتز بها وبهم، ونود أن يتعرفوا على منجزات أهل الثقافة العرب ليتأكدوا من أننا نحن المثقفين الفلسطينيين ـ كما شعبنا ـ (لسنا من ضيعة قليلة)». فهل اختلف هذا الموقف، الذي عبّر إميل عنه سنة 1992، عن المواقف التي تبناها منذ أن انتسب إلى صفوف الحركة الشيوعية ووضع في مركز أهدافه النضال من أجل «سلام حقيقي» يقوم على «الإعتراف المتبادل»؟

هذا، وتجدر الإشارة إلى أن الحزب الشيوعي الإسرائيلي، الذي اشتهر بوقوفه الحازم ضد الأيديولوجيا الصهيونية، كان قد سعى، ولا سيما بعد العدوان الإسرائيلي على لبنان سنة 1982 وبروز حركة «السلام الآن» في إسرائيل، لتوسيع دائرة علاقاته بحيث تشمل قوى صهيونية مستعدة للنضال معه من أجل إقامة سلام عادل وشامل في المنطقة يقوم على إنسحاب إسرائيل من المناطق العربية والفلسطينية التي احتلتها في حزيران/ يونيو 1967 وإحقاق الحقوق الوطنية للشعب العربي الفلسطيني، ولا سيما حقه في إقامة دولة مستقلة في الضفة الغربية وقطاع غزة.

وفي حديث إلى مندوب «الأهالي»، في كانون الثاني/ يناير 1995، أكد إميل، بعد أن حذّر من مخاطر التطبيع الإقتصادي والدبلوماسي الذي يجريه بعض الأنظمة العربية مع إسرائيل قبل التوصل إلى حل نهائي للقضية الفلسطينية، أكد أن قضية «التطبيع الثقافي» لا تشغله أبداً، وأنه لم يطلب «في يوم من الأيام تطبيعاً ثقافياً مع إسرائيل»، وأن النقاش كان يدور «حول الحوار مع الإسرائيليين الذين لهم نفس مواقفنا ويعلنون تضامنهم مع الشعب العربي الفلسطيني ويقفون ضد الإحتلال وضد حكوماتهم». وأشار إلى أنه قاطع، مع عدد من زملائه، الإحتفال الذي دعا رئيس دولة إسرائيل، عيزر ڤايتسمان، إليه بمناسبة مرور عام على إتفاق أوسلو، وذلك لأن «النظام الإسرائيلي لا يستحق أي تعاطف ثقافي أو غير

ثقافي». وأضاف إميل: «فنحن لا تشغلنا بالمرة قضية التطبيع، يشغلنا موقف العديد من المثقفين العرب ضد النهج الذي سرنا عليه، وهو ما أسميه المصالحة التاريخية.. وحينما تحرجهم يقولون لك بصراحة: نحن غير موافقين على التسوية السلمية، بعضهم يعيشون في أحلام الماضي ويصرون على أنه من حق المثقف أن يعيش فوق الضباب وأن يبتعد عن وقائع الحياة وأن تظل يداه نقيتين. أما نحن فأيدينا وأرجلنا ووجوهنا تتلطخ في هذه المستنقعات.. برنامج علاقاتنا الثقافية في داخل إسرائيل قائم على التضامن مع الشعب الفلسطيني والإلتزام بكل حقوقه، وبالطبع ليس الأمر أمر خوف من الثقافة الإسرائيلية. فنحن نعيش منعزلين داخل إسرائيل، حوالي نصف قرن، ولم تستطع أية موبقة غربية أو إسرائيلية أن تؤثر علينا وعلى تقالدينا، بل على العكس أرى تحدياتنا ومواجهتنا لهذه الثقافة جعلتنا على مستوى لا بأس به بالمقارنة مع المجتمعات العربية».

الصراع بين الأدبي والسياسي في شخصيته

في سنة 1968، كان إميل في السابعة والأربعين من العمر عندما صدرت روايته الأولى «سداسية الأيام الستة»، فأثارت اهتمام الأدباء والنقاد العرب الذي اكتشفوا في صاحبها روائياً من الطراز الأول، صار يُنظر إليه باعتباره واحداً من المعبرين عن ظاهرة أدبية أُطلق عليها إسم «أدب المقاومة الفلسطينية».

وكان إميل، في الواقع، قد تعاطى الأدب وأحبه منذ أيام الدراسة، بل كان الأدب، كما يعترف، هو طريقه إلى السياسة، حيث تعرف خلال عمله في شركة تكرير البترول في حيفا، في نهاية الثلاثينات، إلى شيوعي من عكا كان يعمل قائد قاطرة، فاكتشف هذا الأخير ميوله الأدبية، وشجعه على كتابة القصص، ووعده بتسهيل نشرها؛ وبذلك وجد نفسه يندفع على طريق العمل السياسي وينضم، في سنة 1940، إلى صفوف الحزب الشيوعي الفلسطيني. وفي سنة 1943، وبعد أن كان إميل قد انتقل إلى العمل مذيعاً في محطة إذاعة القدس، فرض عليه رفاقه أن يترك العمل الإذاعي كي يتفرغ للعمل السياسي في صفوف «عصبة التحرر الوطني»، فصارت السياسة حرفته منذ ذلك الحين. غير أن اهتماماته السياسية لم تمنعه من الإستمرار في تعاطي الأدب، حيث نشر، قبل سنة 1948، عدداً من القصص في صحيفة «الإتحاد»، وفي مجلة «الغد» التي كانت تصدرها «رابطة المثقفين العرب في فلسطين». كما نشر قصصاً أخرى في مجلة إسمها «المهماز» شارك في ملكيتها وصدرت سنة 1946، إضافة إلى قصص قصيرة نشرها في مجلة «الطريق» اللبنانية.

ومنذ مطلع الخمسينات، اشتهر إميل بكونه قائداً ثورياً وكاتباً وصحفياً سياسياً، وذلك إلى أن قرر، في أواسط الستينات، وبعد خروج حزبه سالماً من أزمة داخلية شهدها، أن يتخفف من مسؤولياته في ميدان العمل الحزبي وأن يعود إلى «حبه الأول»، فكانت «السداسية»، التي كتب إميل في مقدمتها: «إني أحترف السياسة وأتذوق الأدب فأسند الواحد بالآخر، وأكتب القصة في أوقات متباعدة حين يضيق صدري عن آهة لا يقوى صدري على حبسها». وشيئاً فشيئاً، صار إميل يشعر بأن عليه أن يتفرغ كلياً

للعمل الأدبي، ولا سيما بعد أن ظهرت روايته الثانية «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» سنة 1974، واعتبرت «عملاً نادر التحقق وأفقاً جديداً للرواية العربية». ويبدو أن اكتشاف صاحب «المتشائل» للإمكانات الأدبية التي يتمتع بها، بعد الصدى الواسع الذي تركه عمله الروائي الثاني، قد جعله يشعر بأن عليه أن يتخلى عن «حمل بطيختين في يد واحدة»، الانهماك بالسياسة والانهماك بالأدب، وأن يختار نهائياً، ما سبق أن اختاره سواه، الأدب بدلاً من العمل السياسي اليومي.

وقد توصل إميل آنذاك إلى حل وسط مع رفاقه في قيادة الحزب الشيوعي الإسرائيلي، إذ قبل فكرة السفر إلى براغ ليمثل حزبه في مجلة «قضايا السلم والإشتراكية»، ويتفرغ أكثر لعمله الأدبي، وأمضى فعلاً أعواماً عديدة في العاصمة التشيكية، أنجز خلالها عمله الثالث، وهو مسرحية «لكع بن لكع». غير أن خوفه من إتهامه بأنه «هارب» من السياسة إلى الأدب دفعه، كما يذكر في حواره مع محمود درويش والياس خوري المنشور في العدد الأول من مجلة «الكرمل» سنة 1981، إلى العودة إلى البلد لمواصلة نشاطه السياسي في إطار المكتب السياسي لحزبه وفي رئاسة تحرير صحيفة «الإتحاد».

وبقي إميل حبيبي يشغل مواقعه الحزبية إلى أن تفجر الخلاف بينه وبين رفاقه في قيادة الحزب بشأن الموقف من سياسة البيريسترويكا والغلاسنوست التي أطلقها ميخائيل غورباتشوف في الإتحاد السوفييتي؛ ففي حين اتخذ إميل موقف الدعم المطلق لهذه السياسة، تبنى رفاقه موقفاً متحفظاً يشوبه الشك تجاهها. وفي مطلع آذار / مارس 1989، تبنى المكتب السياسي للحزب الشيوعي الإسرائيلي قراراً بإبعاد إميل عن رئاسة تحرير صحيفة «الإتحاد»، رد عليه هذا الأخير بقيامه في 8 أيار / مايو من السنة نفسها، بتقديم إستقالته من جميع مناصبه القيادية إلى اجتماع اللجنة المركزية للحزب. ومنذ ذلك الحين، صارت الهوة تتعمق بين إميل ورفاقه، ولا سيما بعد أن رفضت قيادة حزبه نشر المقالات «السجالية» التي كان يكتبها في صحافة الحزب الرسمية، وذلك إلى أن تكسرت جميع الجسور بينه وبين هذه القيادة، في 19 آب / أغسطس 1991، عندما اتهم إميل رفاقه بالوقوف إلى جانب الإنقلاب الذي وقع في ذلك اليوم في موسكو لإحاطة غورباتشوف، وسارع إلى إعلان خروجه النهائي من صفوف الحزب الشيوعي الإسرائيلي.

وما أن هجر صاحب «المتشائل» العمل الحزبي بصورة نهائية حتى راح يراجع مواقفه السابقة من علاقة الثقافة بالسياسة ومن علاقة المثقف بالحزب، مؤكداً، في أحد مقالاته التي نشرها في كتاب: «نحو عالم بلا أقفاص» الصادر سنة 1993، أنه قد ثبت له «أن العيش في حضن الطبيعة أكثر ملاءمة للإنسان وللحضارة الإنسانية من كل الأقفاص الموجودة في العالم»، وأن التجربة الإنسانية بيّنت له أمرين أساسيين: «الأول، أنه من الممنوع التخلي عن الدمقراطية وحرية الفرد؛ والثاني، أنه من الأنسب إزدياد عدد أصحاب الضمير ومبدعي القيم الإنسانية السامية الذين يختارون البقاء مستقلين وأحراراً من قيود جميع الأقفاص». ووصلت مراجعة إميل النقدية لعلاقة الثقافة والسياسة والمثقف والحزب إلى حد دعوة جميع المبدعين المثقفين إلى رفض الإنضمام إلى أي إطار سياسي حزبي، وذلك كي يتخلصوا نهائياً من المعاناة في «ممارسة فعل الحرية ومن ممارسة فعل الإبداع»، وحتى لا تظل «الميكياڤيلية السياسية»، على حد تعبيره، تثقل ضمائرهم. وفي هذا الصدد، كتب: «لقد علمتني تجربة حياتي، وهي تجربة ليست

بالقليلة، أن مصيبتنا الكبرى هي في اضطرارنا للتخلي عن المهمة التي خلقنا من أجلها ـ مهمة الحفاظ على نقاوة الضمير الشخصي والقومي، وتبرير إنشغالنا بالسياسة الحزبية بأن (الباذنجان يوفّر للفقراء لحم الفقراء). إنني بعد هذه التجربة المريرة أنصح زملائي المبدعين برفض الإنتساب إلى أي قفص حزبي. ليس لنا من حق الوجود، بصفة كوننا مبدعين، سوى إنقاذ الضمير الشعبي من التلوث الميكيافيلي الذاتي.. فليس من المجدي، في ملتي واعتقادي أن نشن معركة الحرية والدمقراطية وحرية التعبير عن الرأي الآخر من موقع الإقعاء في القفص ـ أي قفص». وتذكر الأديبة الفلسطينية ليانة بدر، في شهادة أدلت بها لمراسل مجلة «الوسط» اللندنية، أن صاحب «المتشائل» رد على سؤال، وجهته إليه قبل عشرين يوماً من رحيله، عما يريد أن يصنع بحياته لو استطاع عيشها من جديد، بقوله: «من المؤسف أن المرء لا يستطيع معرفة ما يريده من الحياة إلاّ بعد فوات الأوان»، مؤكداً أنه «كان يتمنى لو أنه وهب حياته كلها للأدب والكتابة».

وهنا أيضاً أجد أن إميل ذهب بعيداً، وأرى أن وضعه المثقف أو الأديب في تعارض صارخ مع المؤسسة الحزبية كان تعبيراً عن «ردة فعل». صحيح أن صاحب «المتشائل» لم يمثّل في موقفه هذا حالة خاصة، ولا سيما بعد أن تصاعدت بين صفوف المثقفين العرب في الأعوام الأخيرة الدعوات إلى هجرالسياسة وإقامة سد منيع يفصلها عن الثقافة وإلى الإنفكاك عن المؤسسة الحزبية، حيث يرى أصحاب هذه الدعوات أن الثقافة العربية خانت نفسها عندما ارتضت أن تكون «مقطورة إلى عجلة سياسية نفعية ومتقلبة، وسياسيين قساة وجهلة»، على حد تعبير أحدهم. طبعاً من الصعب على «العارف» أن ينكر أن أساليب تعامل الحزب مع المثقفين كانت خاطئة عموماً، وأنه قد جرت الإستهانة بدور المثقف ووضعه، غالباً، في غير مكانه؛ لكن هل يشكّل ذلك كله مبرراً كي يهجر المثقف العربي النقدي السياسة وينفك عن الحزب، باعتباره أداة لممارستها؟ ثم ما الذي يؤكد أن إميل بالذات كان قد أبدع ما أبدع، في المجال الأدبي، لو لم يستند إلى تجربة سياسية وحزبية حافلة كتلك التي راكمها؟ أولَم تكن كتابته الأدبية، كما ذكر أحد النقّاد، المعادل الموضوعي للنضال السياسي الذي خاضه على رأس حزبه؟

الرهان على البريسترويكا وخيبة الأمل

في الواقع، لقد ارتبطت «ردة فعل» إميل هذه تجاه العمل الحزبي ارتباطاً وثيقاً بالخيبة التي شعر بها بعد سقوط رهانه على البريسترويكا، وتداعي أمله في وصول رياحها إلى حزبه.

«لقد وجدت ثورة غورباتشوف الفكرية ـ السياسية حلاً للعقدة الأخلاقية التي سكنتني باطنياً طول حياتي الواعية وأصابتني بداء تأنيب الضمير فأسكته بالإلتجاء إلى الإبداع الأدبي، أعني قوله إنه (آن الأوان لإنهاء البون الشاسع الذي يفصل السياسة عن الأخلاق)»؛ «لم أخفِ تحمسي لما يجري في الإتحاد السوفييتي وفي كل حركتنا الشيوعية؛ شعرت كما لو أنني ولدت من جديد مع ميلاد حركتنا السامية، سياسياً وأخلاقياً، من جديد».. بهذه الكلمات الصريحة، المأخوذة من مقالاته المنشورة في كتاب «نحو عالم بلا أقفاص»، عبّر إميل عن التأثير الكبير الذي تركته سياسة البريسترويكا في تفكيره وسيرته

الحزبية، إلى درجة أنه ربط مصيره الشخصي - وكما يذكر - بانتصار هذه السياسة. وكان صاحب «المتشائل» قد تعرّف إلى البريسترويكا خلال زيارة قام بها إلى موسكو في أيار / مايو 1987، لتمثيل حزبه في احتفالات الذكرى السبعين لصدور صحيفة «برافدا»، وشعر منذ ذاك الحين بأن «ثورة» غورباتشوف جاءت لتخرج الحركة الشيوعية العالمية من «الأزمة» التي تعانيها ومن «التشوه الستاليني» الذي أصاب أحزابها. أما مظاهر هذه «الأزمة»، فقد كانت تتجلى، في نظره، في «الجمود الفكري» الذي نشأ عن «كبت كل تفكير جديد وكل محاولة للإبداع الفكري والتنظيمي»، وفي تجاهل الهدف الأسمى للشيوعية وهو «حرية الإنسان»، وفي رضوخ الحركة الشيوعية لحالة «إنقسام العالم إلى معسكرين متصارعين»، وسيادة القناعة في صفوفها بأن المنجزات الإجتماعية الأساسية لا يمكن أن تتحقق إلاّ بوصول الشيوعيين إلى الحكم، وهو الأمر الذي جعل أحزاب هذه الحركة تنظر إلى أي منجز يتحقق، من هذه المنجزات، باعتباره «مزيّفاً»، أو «جزرة» أو «مؤامرة لها ما وراءها». واعتبر إميل أن «المصدر الأساسي» لهذه «الأزمة» يتمثل في «الحزب من نوع جديد»، الذي ظهر منذ سنة 1903 وقام على «المركزية الدمقراطية» و«وحدانية الفكر»، وحوّل الحركة الشيوعية إلى «ثكنات عسكرية» تحرّم المبادرة الشخصية و«تقطف رأس كل من يرغب في استعمال ما هو موجود في رأسه».

وانطلاقاً من اعتقاده أن البريسترويكا ستترك تأثيرها في جميع الأحزاب الشيوعية في العالم، وأنه لن يكون في وسع أي حزب الإحتماء وراء «الإستقلالية» والقول إن ما يحدث في موسكو لا يعنيه، سعى إميل لإيصال رياح هذه «الثورة» إلى حزبه، وصار يطرح، قبل استقالته من هيئات الحزب القيادية وبعد استقالته منها، عدداً من الأفكار «التجديدية» و«الإصلاحية»، في مجالات الفكر والسياسة والتنظيم. ففي تعليقه على مشروع «دستور» الحزب الشيوعي الإسرائيلي، الذي نشرته «الإتحاد» في 28 شباط / فبراير 1990 في سياق حملة التحضير للمؤتمر، شدّد إميل على ضرورة أن يكون الحزب «دمقراطياً حتى العظم في حياته الداخلية وفي تعامله مع محيطه»، وأن يقوم على أساس «حوار التعددية في المواقف، في إطار أن القرار هو للأكثرية، واحترام رأي الأقلية وفتح المنابر الحزبية أمامها للتعبير عن مواقفها». كما دعا إلى إعادة النظر في مهمات السكرتير العام للحزب، بحيث يصبح «من الممكن إجراء التناوب، ومن الأفضل كل سنتين، على هذا المنصب التنظيمي الداخلي». وبشأن منابع الحزب الفكرية، رأى إميل أن يكتفي الحزب بالإستناد إلى الجدلية الماركسية «التي لا تنغلق على مفاهيم العدالة والمساواة التي ظهرت ما قبل وفي أثناء وما بعد منجزات الفكر الماركسي، وذلك حتى لا يتحول الحزب إلى ما يشبه (الزاوية الدينية)»، مؤكداً أهمية أن يتحلى الحزب بـ «التسامح» تجاه الرأي الآخر، وأن يعود إلى نقطة البداية، أي إلى قول ڤولتير الشهير: «إنني لا أوافق على رأيك ولكنني سأدافع حتى الموت عن حقك في إبدائه». أمّا في ما يتعلق بأهداف الحزب، فقد اقترح إميل ألاّ يضع الحزب «إقامة نظام إشتراكي» هدفاً له بل أن يؤكد سعيه من أجل «تحقيق الحرية المتنامية دوماً، مادياً وروحياً، للإنسان» عن طريق «إقامة إشتراكية دمقراطية وإنسانية»، معتبراً أن الإشتراكية لا تمثل هدفاً في حدا ذاتها وإنما هي وسيلة، وأن تحويل الإشتراكية إلى هدف هو الذي استتبع تحويل الحزب إلى هدف، بل إلى «أسمى هدف».

وفي رهانه على البريسترويكا، ذهب إميل بعيداً كذلك حين تبنى جميع مقولات «التفكير السياسي

الجديد» عن «الإنفجار الدمقراطي الكبير»، الذي يشهده العالم، وعن دخول الإنسانية مرحلة جديدة نوعياً «تتضاءل فيها الحاجة إلى الثورة باعتبارها أداة التغيير الجذري الحتمية»، وعن ولادة «نظام عالمي جديد» سيخلف نظام الحرب الباردة الذي جرّ على الشعوب «المآسي والويلات». ولأن الرهان الذي بناه على البريسترويكا كان كبيراً، جاءت خيبة أمله كبيرة أيضاً عندما انهارت المحاولة الإصلاحية التي قام غورباتشوف بها، فسارع، بعد أن اتهم رفاقه بالوقوف ضد هذه المحاولة وتأييد أعدائها، إلى إعلان خروجه النهائي من «قفص» الحزبية. وعند تحليله لأسباب فشل البريسترويكا، حمّل إميل الحزب الشيوعي السوفييتي المسؤولية الرئيسية عن ذلك، وذلك بسبب «إصراره على أقانيم (الحزب من نوع جديد)»، حيث كتب: «لقد كانت حركة غورباتشوف، في الواقع، أملنا الأخير في إنقاذ حركتنا العظيمة من الإضمحلال، ولكننا لم نعلم إلاّ متأخرين أن الحزب الشيوعي السوفييتي كانت أمواج التطور قد قذفته على صخور الشاطىء حوتاً ميتاً، [وذلك] بعد أن استشرى في جسمه صدأ الزمن حتى أصبح عاجزاً عن تجديد نفسه».

وبهجره العمل الحزبي، اعتبر صاحب «المتشائل» أنه قد رجع إلى «ينابيع صباه» التي أوصلته إلى الشيوعية، إلى «العدالة»، في كل مجالات العدالة، مؤكداً عزمه على مواصلة السعي من أجل «إعادة الأمل بالإشتراكية الدمقراطية»، من منطلق أن «النضال من أجل التقدم الإنساني والعدل الإجتماعي لم يبدأ بظهور الحركة الشيوعية ولن ينتهي بانتهائها».

وختاماً، كنت أتمنى لو أتيحت لي فرصة الإطلاع، بصورة أفضل، على ما كتبه إميل حبيبي في العامين الأخيرين لأتبيّن ما الذي بقي ثابتاً وما الذي تحوّل في أفكاره الجريئة، والمثيرة للجدل، التي قمت بعرضها في هذه المساهمة، ولا سيما بعد أن توضحت أمور كثيرة وتطبّعت علاقاته برفاقه السابقين. ومهما يكن، فإن الثابت بالنسبة إليّ هو أن صاحب «المتشائل»، الذي التقيته مرات عديدة وتعرفت إليه عن قرب، كان وطنياً مخلصاً لقضية شعبه وإنساناً صادقاً في دعوته إلى السلام الحقيقي العادل.

(*) ماهر الشريف: كاتب فلسطيني مقيم في سوريا.

مراجع:

استندت هذه المادة، إضافة إلى وثائق مؤتمرات الحزب الشيوعي الإسرائيلي، إلى:

- إميل حبيبي، «نحو عالم بلا أقفاص، رسائل ومقالات فكرية» (حيفا: مكتبة كل شيء، 1993)
- إميل حبيبي، «خبرة حزبنا الغنية وباهظة التكاليف ذخيرة لا يمكن الإستغناء عنها»، «الإتحاد»، حيفا، 1979/12/7، ص7؛ 1979/12/14، ص7.
- إميل حبيبي، «نحن روح الأمة وحقها المطلق»، «صوت الوطن»، نيقوسيا، العدد 39، 11/15 ـ 1992/12/15، ص37 ـ 39.
- إميل حبيبي، «أنا هو الطفل القتيل» (حوار أجراه محمود درويش والياس خوري)، «الكرمل»، بيروت، العدد الأول، شتاء 1981، ص180 ـ 198.
- «حوار مع الكاتب الكبير إميل حبيبي»، «الكاتب»، القدس، العدد 93، كانون الثاني / يناير 1988، ص53 ـ 57.
- «إميل حبيبي قبل الرحيل ازداد تشاؤلاً» (حوار أجراه مجدي حسنين)، «الأهالي»، القاهرة، 1996/5/15، ص15.
- فاروق عبد القادر، «إميل حبيبي عاشق كل حجر في أرض فلسطين»، «السفير»، بيروت، 1996/5/17 (الملحق الثقافي).
- «كاتبات وكتّاب يودعون الأديب الفلسطيني الكبير»، «الوسط»، لندن، العدد 224، 12 ـ 1996/5/19، ص50 ـ 55.
- إميل توما، «طريق الجماهير العربية الكفاحي في إسرائيل» (عكا: منشورات دار «أبو سلمى»، 1982).
- «مثقفون لبنانيون وعرب يطرحون آراءهم في مسألة التطبيع الثقافي»، «السفير»، 1996/5/17 (الملحق الثقافي).

إميل حبيبي.. باقٍ في حيفا

رجل تمشي بين يديه العواصف

إن «إخطية» قطعة رائعة من فن القص، جوهرة صقيلة، استطاع صانعها أن يخفي عنا عرقه وهو يصوغها، وبقيت - في وجوهها المتعددة - مثقلة بهموم الباقين داخل الزنزانة الكبيرة.

فاروق عبد القادر

عاش إميل حياة طويلة ممتلئة. كان - حقاً - رجلاً تمشي بين يديه الزوابع والعواصف. ولد في حيفا في عام 1921. وأتمّ دراسته الثانوية فيها وفي عكا، واشتغل عامل بناء زمناً، ثم انتقل للعمل مذيعاً بإذاعة القدس، واستقال منها ليعمل محرراً في جريدة «الإتحاد»، وأصدر مجلة أسماها «المهماز» في حيفا في عام 1946. وقد كان واحداً من مؤسسي «الحزب الشيوعي الفلسطيني» في 1941، وناضل نضالاً متصلاً ضد الإنتداب البريطاني، ثم ضد ممارسات الدولة الإسرائيلية بعد قيامها (حين قامت كان إميل رئيس تحرير جريدة «الإتحاد»)، واختاره الحزب كي يمثله في «الكنيست» مع بقية أعضائه من الشيوعيين في 1953، وبقي عضواً به حتى 1972 حين قدّم إستقالته كي يتفرغ للكتابة. وفي 1989 دبّ خلاف حاد بينه وبين قادة الحزب الشيوعي (الإسرائيلي)، خاصة سكرتيره ماير ڤلنر، وتوفيق طوبي، فقدّم إميل إستقالته من عضوية اللجنة المركزية ومن هيئات الحزب المختلفة، وأحاط هذا الخروج صخب عالٍ وضجيج، وتبودلت - كالمألوف في الأحزاب الشيوعية، والعربية منها بوجه خاص - الإتهامات بالعمالة والخيانة والإنتهازية وما إليها، وقد جمع إميل وثائق تلك الواقعة: الدافع إليها، ومواقف الآخرين منه، وموقفه منهم، والمقالات التي رفضت صحيفة الحزب نشرها له (وفيها يدافع دفاعاً حاراً عن «البيريسترويكا» و«الچلاسنوست»، ويطالب حزبه بالتخلي عن المفهومات والممارسات الستالينية السائدة فيه) في كتاب جعل له عنوان «نحو عالم بلا أقفاص» عام 1993. (حين أهداني نسخة من هذا الكتاب وطلب معرفة رأيي فيه، قلت له - بعد أن قرأته - ما اعتدت أن أقوله له في مثل تلك المواقف الملتبسة: يا أبا سلام، أهل مكة أدرى بشعابها، وأنا لا أعرف الكثير عن تلك المعطيات التي بنيت عليها موقفك، ومن ثم فليس لي أن أحكم بتخطئة أو تصويب، أنت أدرى). وفي 1990 أهداه ياسر عرفات

«وسام القدس»، أرفع وسام فلسطيني، وفي 1992 منحته إسرائيل «جائزة الإبداع» فثارت حوله الزوابع من جديد، وارتفعت الأصوات تطالبه برفضها، لكنه بقي على موقفه، فقبل الجائزة، ثم أعلن تبرعه بقيمتها المادية (حوالي ثمانية آلاف دولار) لجمعية الهلال الأحمر الفلسطيني التي تتولى علاج مصابي وجرحى الإنتفاضة. وأذكر أنني كتبت آنذاك مقالة في «روز اليوسف» (92/6/1) لم أكن فيها أدافع عن إميل قدر ما كنت «أحرر المسألة» كما يقول فتهاؤنا، وأضعها في سياقها الصحيح. جاء فيها: «بأي وجه نطلب منه أن يرفض جائزة تمنحها له الدولة التي يعيش داخل حدودها، وقضى عشرين عاماً نائباً معارضاً في مجلسها النيابي، ويحمل وثائقها ويتعامل بعملتها ويدفع لها الضريبة؟ هل لأن يدي شمير ملوثتان بدماء الفلسطينيين؟ ولكن: من يجهل أن كل قادة إسرائيل ونخبتها الحاكمة، منذ قامت وحتى تُباد، أيديهم ملوثة بدماء الفلسطينيين والمصريين واللبنانيين والسوريين وسواهم؟ كلهم: «ليكودهم» و«عملهم»، يمينهم ويسارهم، صقورهم وحمائمهم سواء (..) قابلت عدداً من شباب المسرحيين من حيفا في مهرجان مسرحي، قال قائلهم بوضوح: «نحن نختلف مع إميل حبيبي حول مائة قضية وقضية، لكننا نرى في تلك الجائزة إعترافاً بالأدب العربي الذي يكتب في الأرض المحتلة، وتكريماً لمن تعتبرهم الدولة - بالتعريف - مواطني الدرجة الثانية..». عن هذا الأدب نفسه يكتب إميل: «من المعروف أن النظام الرأسمالي يعمّق الغربة بين غالبية الشعب، والوطن - النظام الذي يعيشون في كنفه، فكيف بحال العرب في إسرائيل الذين يعتبرهم النظام نفسه - ومباشرة - غرباء؟ إن هذه الغربة القومية والإجتماعية في وطن الآباء والأجداد (ولا وطن لنا غيره).. إن رفضها الحضاري والتاريخي واليومي والمستقبلي هو الأمر المميز للأدب العربي في إسرائيل».

صادراً عن هذه الأفكار ذاتها إنشغل إميل - هذا العام الأخير من حياته - في إصدار مجلة أدبية أسماها «مشارف» (صدر عددها الأول في أغسطس / آب 1995). كتب في إفتتاحية عددها الأول: «لقد اتفقنا في بيان «مشارف» التأسيسي على مداميك ثلاثة لبنيان نستطيع النزول إلى سطوحه من فوق خوازيقنا الحالية، ونشرف - من فوق سطوحه - على «خطر» القرن الحادي والعشرين والألف الجديدة من السنين: مدماك الحوار الحضاري الإنساني بيننا وبين أنفسنا، عائدين وقاعدين. ومدماك الحوار الحضاري الإنساني بيننا وبين أنفسنا أيضاً، عرباً فلسطينيين وأشقاءنا من العالم العربي، ومدماك هذا الحوار بيننا وبين حضارات «الآخرين» خصوصاً مع من كتب علينا وعليهم العيش في وطن واحد، إن شراً وإن خيراً، وقد شربنا كأس أولهما حتى الثمالة. ولم يبق إن أردنا الحياة إلاّ تبادل الخير حيثما وُجد».

تلك جوانب من حياة إميل حبيبي وهذه بعض أفكاره: أفكار مناضل يعيش داخل الزنزانة الإسرائيلية، لكن هذه الأرض أرضه، ولن يبرحها أبداً، وإسرائيل حقيقة قائمة لا معنى لإنكارها، ولا بد من خوض الصراع الدائم ضد التسلط والعنصرية والقهر ومحاولات النفي والإبادة، تتعدد وسائل الصراع وتتنوع أدواته، ومنذ قامت إسرائيل اختار إميل طريقه: النضال بوسيلتي العمل السياسي ثم الإبداع الأدبي. وقد حدثنا أنه استقال من الكنيست لكي يتفرغ للكتابة، وهو يحدثنا عن هذين الإختيارين في عمله الأخير بلغة أخرى هي لغة الفن الجميل.

* * *

ولا شك عندي في أن ما حدث في 1967 كان الدافع الأول وراء اتجاه إميل حبيبي نحو الكتابة الأدبية: ها قد هُزمت الجيوش العربية مرة أخرى، والأرض الضائعة تتسع حدودها إلى الغرب والشمال والجنوب: سقطت فلسطين كلها، من البحر إلى النهر، وسقطت أراضٍ أخرى، فتحت الحدود بين الأرض التي ضاعت أخيراً وتلك التي ضاعت من عشرين عاماً، لم تعد «بوابة مندلباوم» رمز المنفى القديم، قائمة. فُتحت الحدود من الجهة الأخرى الخاطئة. في هذا المناخ بدأ إميل كتابة عمله الأول «سداسية الأيام الستة» (جاءت الإشارة الأولى لأدب إميل على قلم غسان كنفاني. في 1968 نشر غسان كتابه «الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الإحتلال»، وفي أحد هوامشه جاءت إشارة إلى عمل أدبي جديد بدأ كاتب مجهول، إسمه «أبو سلام»، نشره مسلسلاً في مجلة «الجديد» التي تصدر في حيفا. وعلق غسان على هذا العمل بقوله: «مما لا شك فيه أن وراء هذه «السداسية» - التي يمكن ببساطة اعتبارها نموذجاً للقصة المقاومة - موهبة ممتازة، وهي تشكل أبرز علامة في العمل النثري العربي داخل الأرض المحتلة حتى الآن..»). كان إميل في السابعة والأربعين حين نشر عمله الأول، بعده تتابعت الأعمال: «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل»، 1974؛ «لكع بن لكع»، 1980؛ ثم «إخطية»، 1985، وأخيراً «خرافية سرايا بنت الغول» في 1991.

ولن يتسع لنا المقام - هنا والآن - إلاّ لبعض الملاحظات السريعة - هي إنتقائية بالضرورة - حول تلك الأعمال التي جعلت صاحبها أحد أهم المبدعين العرب المعاصرين:

* أقف عند أجمل لوحات «السداسية»، أعني اللوحة الثالثة، «أم الروبابيكيا» ملكة وادي حيفا غير المتوّجة، رفضت الخروج الأول في 1948 مع زوجها وابنها، وظلّت عشرين عاماً مع الأشياء التي تركها أصحابها ورحلوا، تنتظر أن يعودوا إليها، وهذه بعض ثروتها «لدي حزمات من أنوار الصبا، رسائل الحب الأول، لدي قصائد خبّأها فتيان بين أوراق كتب مدرسية، لدي أقراط وأساور وغويشات.. لدي عقود تتعلق بها قلوب ذهبية إذا فتحتها وجدت في القلب الذهبي صورتين: له ولها.. لدي يوميات بخطوط دقيقة حية، وبخطوط عريضة واثقة، عن تساؤلات: ماذا يريد مني؟ وعن إيمان مغلظة: يا وطن».. لكن أحداً من هؤلاء الذين عادوا لم يسألها شيئاً، فهم لا يدرون أنها احتفظت لهم بكنوزها وهي تصف أولئك العائدين فتحسن وصفهم: «يعبرون أزقتنا في صمت، ويتطلعون نحو الشرفات والنوافذ في صمت، وبعضهم يطرق الأبواب، ويسأل في أدب أن يدخل، فيلقي نظرة، ثم يمضي في صمت، فقد كان هذا بيته (..) وبعضهم لا يطرق الأبواب، بل يجول بعينيه باحثاً عن صاحب سحنة سمراء عابر، يستوقفه فيسأله: هل كان يقوم هنا بيت من حجارة مكحلة؟ فإما أن يقف عابر سبيل، صاحب السحنة السمراء، ويستذكر، ويتذكر، وإما أن يقول له: لقد ولدت بعدها يا عماه»! وسرعان ما أيقن هؤلاء جميعاً أن ذكرياتهم حفنات ثلج ذابت في قيظ حزيران، وأن الوطن ليس الماضي، لكنه المستقبل.

* وما أكثر ما كُتب عن «أبي النحس المتشائل» حتى كاد أن يصبح أشهر من صاحبه وخالقه! في تلك الرواية الفذة لم يسلك إميل أياً من السبل المطروقة في الرواية العربية أو الغربية، بل أسس إبداعاً جديداً يقوم على دعائم ثابتة من استلهام التراث الفلسطيني والعربي، وحسن استخدام اللغة، والجرأة في التعامل معها، والإستعانة بالحكاية الشعبية، ثم اللجوء إلى السخرية أو الفكاهة السوداء لو صحّ

التعبير، أقف منها عند وصول سعيد ـ ومن قبله صاحبه ـ إلى حتمية صيغة الفداء والمقاومة المسلحة، هو في «الكتاب الأول» باحث عن التكيّف، مستعد لتقديم كل التنازلات للدولة العنصرية الباطشة، ثم يقف في نهاية «الكتاب الثاني» ممزقاً في «إزدواجيته اللعينة» تلك، وقد حمل إبنه ـ الذي أسماه «ولاء» ـ السلاح ضد الدولة، ولاذ بكهف بعيد.

وفي «الكتاب الثالث» يلتقي سعيد في السجن بفدائي جريح جاء عبر الحدود من لبنان، رأى فيه الجلال المسجى، وحين حاوره «ضمد جراحي بالحديث عن جراحه، ظلّ يوسع في الكوة الضيقة الوحيدة حتى رأيتها في عرض الأفق الذي لم أره من قبل، وأصبحت قضبانها المتشابكة جسوراً نحو القمر، وما بين فراشه وفراشي حدائق معلّقة، وكنت أحدثه عن نفسي بما كنت أحلم به عن نفسي، وما كنت كاذباً، إنما خشيت أن أدنس جلال هذا المقام بخصوصيات جردني منها السجانون حين جرّدوني من ملابسي الخصوصية». وينتهي الأمر بسعيد إلى الجلوس على قمة العمود، يرفض النزول عنه، صحيح أنه تغير، وأيقن أن تنازلاته كلها لم تجده شيئاً، لكنه عاجز عن النزول إلى الناس والمشاركة في نضالهم، ولا يجد أمامه سوى الإستنجاد بالكائن الفضائي الذي يستجيب له، فيحمله إلى حيث ألقت، هو الجنون أو هو الموت، وتكون كلمة «يعاد الثانية» خير ما يقال في وداع «أبي النحس»: لقد أراح واستراح!

* العملان الأخيران لإميل حبيبي «إخطية» و«سرايا» توأمان أو كأنهما توأمان. «إخطية»: رواية الحنين إلى حيفا في حيفا، رواية إستعادة «أيام العرب» حين كانت الفاكهة حلوة المذاق لا حد لحلاوتها، وكانت الدنيا واسعة لا حد لاتساعها.. «كانت دنيانا كلها مشاعة لنا، حلالاً زلالاً علينا، كانت الدنيا والآخرة هي بلادنا».. إنما من هذه الدنيا التي ضاعت يستدعي الروائي أحداثاً وشخوصاً، يرويها لنا في غنائية عذبة، واستخدام خاص للغة، وتطوير خصب لأساليب الكتابة العربية وجمالياتها، ولكن هذا ليس كل شيء في «إخطية»، عنها يكتب صاحبها، وقد قاربت نهايتها: «إني أجدها الآن ما أن تشرف على النهاية حتى تشرف على حديقة جديدة أو شاطيء جديد.. (..) إن حالي فيها كحال الوالدة حين كانت تفك الكنزة الصوفية العتيقة خيطاً خيطاً، كانت تعقد أطراف هذه الخيوط فتصبح خيطاً واحداً تنسج منه..».. هذا أقرب وصف لها، هي خيوط، بعضها من الذاكرة، وبعضها من الواقع، بعضها من التراث العربي، وبعضها من الممارسات الفلسطينية القديمة، بعضها من الداخل (داخل الذات والحدود معاً)، وبعضها من الخارج (بنفس المعنى)، والروائي يحاول أن يجعل من هذه الخيوط نسيجاً لا تتنافر ألوانه، وأن يحكم سداه ولحمته، ولا أزعم أنني فككت كل حروف الشفرة التي كتبت بها «إخطية» لكنني أستطيع القول بأن «التخلي» هو السبب وراء ضياع «إخطية»، ومن بعدها «سروة»، ولكل «إخطيته».. «عظم من عظامه، ولحم من لحمه»، هو الذي أضاعها، وهو الذي يركض وراءها، وحين يراها ـ يخيّل إليه أنه رآها ـ لن تكون سوى وهم خلب، فهو إنما أضاعها يوم تركها وتخلى! إنما مثلها مثل معالم حيفا القديمة، كما يقدمها ذاكرتها وراويتها وشاهدها: «تلك الأماكن كلها لا تذهب عنكم، بل تذهبون عنها، لا يأخذونها منكم، بل يأخذونكم منها، يرحلون عنها ولا يعودون، أما هي فلا تعود لأنها لا ترحل».. ثم إن «إخطية» قطعة رائعة من فن القص، جوهرة صقيلة، استطاع صانعها أن يخفي عنا عرقه وهو يصوغها، وبقيت ـ في وجوهها المتعددة ـ مثقلة بهموم الباقين داخل الزنزانة الكبيرة، ومن شأنهم إن شاءوا التواصل أن يدقوا على جدرانها في لغة خاصة، موجزة

وبليغة، تستعين بالصورة والرمز، والصورة الموحية وتحميل الكلمة الواحدة أكثر من معنى واحد، والإحالات الكثيرة إلى المأثور وطاقته الوجدانية الهائلة.

* قل مثل هذا وأكثر عن «سرايا» إن صاحبها يبلغ في استخدامه للغة حداً غير مسبوق فيما أعرف من أدب العربية، حداً يجعل من نصه عملاً بالغ الإجهاد لقارئه، بالغ الإمتاع له في الوقت ذاته، ولئن كان النص مجهداً للقارئ، فلا شك في أنه كان أتوناً حقيقياً احترق الكاتب فيه مع كل فقرة وجملة ولفظة. أكثر من مرة لا يقوى الكاتب على احتمال بلواه، فيتخفف منها، ها هو يشكو لقارئه: «هذا الأتون هو هذه «الخرافية» السيرة المسيرة، كدت أن أصف هذا الأتون بنار جهنم الحمراء من شدة ما أقاسيه من آلام محرقة..»، وحين صدرت «سرايا» في 1991 كتبت عنها (راجع من فضلك: «خرافية سرايا بنت الغول ـ عن عذاب الكتابة وعذوبتها»، في «من أوراق الرفض والقبول»، 1993، ص153 ـ 158). بعبارة من عندنا: ثمة هاجس يهجس للكاتب بأن هذا آخر أعماله، وأنه قد لا يقوى بعده على «مجالدة» عمل آخر، وربما كان هذا الهاجس وراء ما نجده في «الخرافية» من حضور واضح لذات الكاتب وحياته وعائلته، على نحو يجعل منها شيئاً أقرب إلى «سيرة ذاتية مفننة»، ليست سيرة تنحو منحى تاريخياً أو موضوعياً أو تلتزم إطاراً محدداً سلفاً، لكنها فوضى من الصور والحكايات الصغيرة والوقوف أمام صياغة هذا كله في سياق متسق، زد على هذه إحالات الكاتب وتضميناته التي تمده بها جعبة ثرية، جنباً لجنب تجد استلهام أسفار التوراة، وإصحاحات الإنجيل وآيات القرآن وترانيم إخناتون، تجد المعري والمتنبي والنواسي والبحتري، تجد إبن الأثير وابن طفيل وابن جبير وأسامة بن منقذ، تجد أفلاطون ولينين وجوركي وأوسكار وايلد.. لكن أثمن ما ستجده هو وصف أرض فلسطين، عكا وحيفا والكرمل والزيب وشفاعمرو والناقورة.. هو ليس وصفاً بارداً تقدمه عين محايدة، لكنه استنطاق للمكان، والكاتب ـ شأن أسلافه من الشعراء الذي يحبهم ويستشهد بهم ـ يقف أمام الأماكن التي عرفها من قبل في طفولته وصباه، والتحمت بصميم حياته ووجدانه، إنه يبحث عن المكان القديم المحفور في الذاكرة، وينظر إلى ما أصبح عليه.. ثم تغلبه اللوعة فلا يقوى على كتمانها.

وفي «خرافية» إميل لحن باطني متردد، قوامه مساءلة الذات ومحاسبتها، والقسوة في تلك المساءلة، والنظر في اختيارات الماضي، والتوق الحارق لفرصة عذراء تتاح له كي يختار ما سبق أن اختار سواه، قسوته على الذات تتمثل في تبنيه استهلال إبن الأثير لرواية ما شاهده من غزو المغول: «فيا ليت أمي لم تلدني، ويا ليتني متُّ قبل هذا وكنت نسياً منسياً..»، ما تلك الإختيارات؟ في «خطبته» يحدثنا إميل حبيبي أنه لم يتهدِ إلى حقيقة «سرايا» إلاّ في الصفحات الأخيرة من العمل، وأنه ذُهل في الحقيقة التي تكشفت لعينيه.. «ولكنني لم أسمح لنفسي بإخفائها مع أنها جاءت مناقضة للنهج الذي اخترته لحياتي من حيث اعتقادي أنه من الممكن، ومن المفيد «حمل بطيختين بيد واحدة»: «الإنشغال بالسياسة والإنشغال بالأدب»!! ». وها هو الآن ـ في «يقظته المتأخرة» ـ يتمنى أن تتاح له فرصة اختيار ما سبق له أن اختار سواه: الإنشغال بالأدب بدل الإنشغال بالعمل السياسي اليومي، ولعل إحساسه بتأخر تلك اليقظة هو ما يدفعه لاحتمال هذا الأتون، ومواصلة السير على درب الآلام بحثاً عن «سرايا».

ولعله من التزيد ـ بعد ذلك ـ التساؤل عمّن تكون« سرايا»، إنه يشبه تماماً التساؤل عمّن تكون

«إخطية»، وقد سبق القول أن بين هذين العملين من التشابه ما يمكن أن يكون بين توأمين، سواء في طريقة القص (فات عليك القول عن «إخطية»، أن صاحبها ما أن يبلغ نهايتها حتى يجدها تنفتح على حديقة جديدة، وهو يقول أيضاً عن «سرايا» إنها رواية تنفتح على رواية) أو في المعنى العام الذي يربط أجزاء كل من العملين (في الخرافية يقول عن سرايا: لكل منا، يا ختيار، سراياه الهائمة على وجهها، كما هامت يمامة سيدنا نوح بحثاً عن الأرض.. كذلك لكل «إخطيته»، «عظم من عظامه ولحم من لحمه»)، أو في الوقوف أمام الأماكن واستنطاقها، أو في استخدام اللغة وظلال الكلمات وتطوير أساليب الكتابة العربية، والإستطراد بوجه خاص، والحساسية الفائقة في تناول الألفاظ حتى ليصبح للحرف الواحد أهميته ودلالته (في شتى صور الجناس والطباق والسجع والإختصار والتصحيف).

لكن إميل حبيبي - وهو يفنن سيرته الذاتية في هذه اللغة الخاصة، وهو ينبش في أعماق الذاكرة - لا ينفصل لحظة واحدة، عن الواقع المعيش، واقع هؤلاء الذين يعيشون في الزنزانة الكبيرة، «داخل حدود الدولة التي لا تكف حدودها عن الإنتشار»، معرضين - في حياتهم اليومية - للقهر والبطش والملاحقة والتضييق في الرزق والحركة، يُسرق منهم تراثهم وتاريخهم، وتُشوه معالم الأماكن التي ألفوها وعاشت في ذاكراتهم، إنما لهذا يستخلص إميل حبيبي - من قبضة العدم الوشيك - كل ما يقوى على استخلاصه من صور المكان والحياة والممارسة، يود أن يحفرها عميقاً في وجدان أهل وطنه، فلا ينساها منهم أحد.

* تلك كانت نظرة طائرة إلى إبداع إميل حبيبي: ما بقي منه لنا.

* * *

كان إميل عاشقاً عظيماً للحياة، نهماً إلى العب من لذائذها، محباً للطعام والشراب والسهر والسفر والسمر وصداقة الرجال وتعشق النساء، عنيفاً شديد العنف في الدفاع عن وجهة نظره ومهاجمة منتقديه، لكن إنسانيته السمحة، وخبرته الطويلة بالحياة والأفكار والناس، جعلتاه يطيق الإختلاف ويتعايش معه، وما أكثر أصدقائه - الذين سيفتقدونه - ممن يختلفون معه حول أفكاره ومواقفه.

ثم إنه كان ساخراً عظيماً (من أكثر الكتّاب الذين أولع بهم وقرأهم واستلهمهم: الجاحظ) في أدبه وحياته على السواء (في روايته المسرحية «لكع بن لكع» يقف المهرج يدعو الناس إلى الضحك: «إضحكوا. فالضحك يطلق اللسان / ويشفي من خرس، يا أجيال الصمت / آن لك أن تضحكي، تكلمي!/ فإذا لم تتكلمي / إضحكي.. (...) إذا قالوا لكم إن الضحك بلا سبب قلّة أدب / كونوا قليلي الأدب!/ شرّ البلية ما يضحك / فهل هناك بلية أشد من هذه البلية؟!/ إضحكوا).

حكى لي يوماً أن نزاعاً قضائياً نشب بينه وبين واحد من خصومه يدعى لطفي، وكسب إميل القضية، وحصل على تعويض من خصمه، فما كان منه إلاّ أن اشترى بقيمة التعويض سيارة مستعملة، وعلّق على مؤخرتها لافتة صغيرة كتب عليها: «هذا من فضل لطفي»!!

إنما هكذا عاش إميل حياته: يحمل بطيختيه معاً: النضال السياسي، والإبداع الأدبي، حتى جاءت الرحلة التي لا عودة منها، وبقي إميل حبيبي - كما شاء دائماً - في أرض حيفا.

وداعاً أبا سلام.

(*) فاروق عبد القادر: ناقد مصري.

إنهم لا يشبهوننا: ذكرياتي عن إميل حبيبي

د. محمود غنايم

(1)

في أحد مقاهي الناصرة، وفي ساعات ما بعد الظهيرة، جلست وأحد الأصدقاء نسترد أنفاسنا، بعد أن اخترقت جنازة إميل حبيبي شارع الناصرة الرئيس نحو الحافلات التي كانت تنتظر لتقل جثمانه إلى حيفا، حيث يبقى هناك إلى الأبد. أحد المشيعين اليهود، لعله في السبعين من العمر، جلس إلى مائدة بجانبنا، كان يسترق النظر إلينا يهمّ أن يبادئنا الحديث. سهّلت عليه المهمة: جئت للمشاركة في الجنازة؟ قال: نعم، هل تسمحان لي بتوجيه سؤال إليكما؟ بصفتكما عربيين، لا بدّ أنكما تعرفان أكثر مني ما يجري في الوسط العربي. لم يمهلنا لنسمع له، بل استطرد قائلاً: كنت أتوقع يوم حداد وطني في الوسط العربي، أو في الناصرة على الأقل، لموت أديب وسياسي في قامة إميل حبيبي، ومشاركة جماهيرية أكثر اتساعاً، هل أنا مخطىء؟

ولم يكن مخطئاً.

هذا السؤال الذي أثاره شخص ينظر إلى ألوان الطيف العربي عن بُعد أثار بي تساؤلات عديدة حول ما تبقى من إميل حبيبي بعد موته؛ وماذا تعرف عنه الأجيال الشابة؟ واحتراماً لذكراه وتهيباً من موقعه على خريطة الأدب العربي لا أود أن أقارنه بما يحظى به لاعب كرة قدم أو مطرب «شبابي» من تأييد جماهيري.

لقد وصل إميل حبيبي إلى قمة عطائه السياسي الجماهيري عام 1972، إذ اعتزل العمل البرلماني وقلّ بشكل ملحوظ نشاطه الخطابي على المنابر. أذكره وأنا غلام في الستينات وهو يهزّ سامعيه ويحرّك الجماهير بأسلوبه الخطابي الذي أصبح مدرسة لها مميزاتها وطابعها. عكف حبيبي بعد ذلك على العمل السياسي من خلال مؤسسات الحزب وأطره القيادية، وانشغل في الكتابة السياسية مبتعداً، تدريجياً، عن منابر الخطابة. أما همه الأساسي فتوجّه منذ السبعينات إلى الأدب.

وفي غفلة من الزمان، كان عقوق تلاميذه يتصاعد تدريجياً مع وصولهم إلى مواقع قيادية، فيطال تحريضهم أول من يطال شبابنا أبناء العشرينات والثلاثينات الذين عرفوا إميل حبيبي السياسي من خلال أولئك المريدين «المخلصين». أما حبيبي الأديب فبقي محصوراً بين تلك الفئة القليلة التي تقدر الأدب الطليعي وتهتم به.

(2)

لم أجب عن السؤال بعد، لكني تذكرت حادثة جمعتني بحبيبي في منتصف الثمانينات بعد صدور رواية «إخطية»، إذ دعي إلى ندوة حول أدبه في جامعة تل أبيب، وفي هذه المرة لاحظت بوضوح قلة العنصر العربي بين الحاضرين، وخاصة من الشباب. ردّ حبيبي في الندوة على تقريظ أحد النقّاد اليهود بأن حبيبي من الكتّاب العرب القلائل الذين ينهجون نهجاً فردياً في أدبهم، فرغم أن حبيبي ملتزم سياسياً إلا أن هذا الإلتزام لا يبرز من خلال أدبه، بل على العكس، فأدبه ينفي التزامه ويؤكد خروجه على الصف سياسياً وأدبياً. ويرى ذلك الناقد، الذي لا أذكر إسمه الآن، أن حبيبي متأثر، في هذه الناحية، بالكتّاب الإسرائيليين اليهود. ولا أخفي إعجابي بحبيبي وهو يرغي ويزبد ويتهم هذا النقد بالشوفينية القومية، («كل ما هو جميل وطليعي وإبداعي من عندكم»!) وإن كان قد قبل فكرة عدم الإلتزام، أو على الأقل لم يرفضها.

هذه الفكرة، حول فردية أدب حبيبي، أعجبت بها، ولا أدري كيف تسللت إلى كتاباتي حول أدب حبيبي. فذكرت في لقاء لي عبر أمواج الأثير، في «صوت إسرائيل» بالعربية، أن سعيداً في «المتشائل» شخص نحبه رغم ما فيه من تناقض ودناءة وجبن. والقارىء، كل قارىء، يرى في نفسه شيئاً من سعيد، وبالطبع تتفاوت هذه النسبة بين قارىء وآخر. وهذا الحب منبعه تفهّم القارىء للضعف الإنساني الذي يقود سعيداً موارد التهلكة. وقد رفض الكثيرون هذه الفكرة، ورأوا فيها تجاوزاً لكل الأعراف الأيديولوجية «الأصولية»، إلى أن فجر إميل حبيبي ذلك في مقابلة نُشرت بعد وفاته، حيث قال: «لقد كنت أتحدث في «المتشائل»، إلى حد كبير، عن نفسي». («مشارف» - عدد 9، ص19).

(3)

إذاً هي فردية حبيبي في حياته وفي أدبه، جعلته شخصية يصعب تفهمها بسهولة، أو كما يقول نقّاد الأدب: شخصية مدوّرة. حبيبي ذو شخصية مدوّرة في الحياة وفي الأدب. تستدعي إلى الذاكرة شخصية أحمد عبد الجواد في ثلاثية محفوظ رغم ما بينهما من فروق واضحة. ولذلك لم يكن غريباً أن حبيبي في كل حركة ونأمة كان يقيم الدنيا ولا يقعدها. وكان، كما قيل عن المتنبي، مالىء الدنيا وشاغل الناس. بقدر أحبائه، كان له خصوم وأعداء. لكن الخصوم عزفوا على وتر الربابة الوحيد: موقفه السياسي - موقفه السياسي في الأدب وموقفه السياسي في الحياة وموقفه السياسي في السياسة.. إلخ.

كنت أحد أعضاء لجنة التحكيم التي منحت إميل حبيبي عام 1992 جائزة إسرائيل في الأدب. وقد اتصل بي الصديق ساسون سوميخ وحدثني بالأمر، وطلب إلي أن أقدم المبررات لاستحقاقه الجائزة أمام

أعضاء اللجنة الثلاثة الآخرين، الذين لم يعرفوا حبيبي إلاّ من خلال ما تُرجم إلى العبرية. ولم تكن جلسة سهلة لأقنع أساتذة لم يروا إلا جوانب قليلة من جوانب هذا الأديب، خاصة وأن أحد الجوانب الرئيسة في أدب حبيبي هو أسلوبه الذي يغوص عميقاً في غياهب التراث العربي، ويمتد ليشمل مجالات وأنواعاً أدبية مختلفة ومستويات لغوية متعددة. وهذا الجانب يخسر الكثير من أهميته عبر الترجمة الخائنة، مهما كانت هذه الترجمة أمينة ومهما كان المترجم عبقرياً كأنطون شمّاس. وألقت اللجنة أسئلة موضوعية في غاية الصعوبة مقارنة حبيبي بأدباء عبريين من الصف الأول. ثم قررت لجنة التحكيم بالإجماع منح الجائزة لحبيبي.

ولا أريد العودة إلى ما ثار حول ذلك الحدث من جلبة ونقاش وصل أحياناً إلى حد اللجاجة، ولكني أعود ثانية إلى قرار لجنة التحكيم الذي طلب إليّ صياغته بالعربية، ثم ترجم إلى العبرية. ومما جاء في ذلك القرار:

«وقد ارتأت اللجنة أن إميل حبيبي يستحق هذه الجائزة على نتاجاته القصصية والروائية الصادرة في إسرائيل، والتي تستمد موضوعاتها من التجربة الخاصة لعرب هذه البلاد. لقد سجلت مجموعته القصصية الأولى «سداسية الأيام الستة» (1969) بصدق وأمانة مشاعر الحزن المشوبة بالفرحة المكبوتة التي صبغت لقاء عرب إسرائيل بإخوانهم عبر الحدود في عام 1967. أما رواية «المتشائل» (1974).. فتصف، بأسلوب بالغ السخرية، الضائقة التي يعيشها المواطن العربي في إسرائيل وهو يصطرع بين ما يطالب به من ولاء تام للدولة، وبين أحاسيسه المكبوتة بعدم الإنتماء والإغتراب».

وجاء كذلك في قرار اللجنة:

«إن أسلوب حبيبي يتميز بالجدة والحذاقة.. وبفضل كتابات حبيبي تحوّلت القصة العربية المحلية من نوع أدبي هامشي وثانوي لتحتل الصدارة وتتمتع بتقدير واحترام كبيرين. فبعد أن كانت تئن هذه القصة تحت أعباء التبعية والتقليد صار طابعها الأصالة والتفرد. إن إنتاجه جزء لا يتجزأ من الأدب العربي الحديث، وفي نفس الوقت يعتبر، في لغته الأصل (العربية) وفي ترجمته العبرية، مساهمة حقيقية وأصيلة في الأدب الإسرائيلي المعاصر».

هكذا كان القرار شهادة على أصالة حبيبي، تفرده وصدقه في طرح قضايا شعبه، وعلى خروجه بالقصة العربية المحلية من إسارها لتصبح جزءاً لا يتجزأ من الأدب العربي الحديث والأدب الإسرائيلي المعاصر. إنها شهادة مشرّفة وناصعة بحق أدب إميل حبيبي، وكانت لطمة لليمين الإسرائيلي الذي فقد توازنه إزاء هذا الإعتراف بالأدب العربي على أعلى المستويات. أما الجوانب الأخرى التي لوّح بها كتّاب عرب في الجهة المضادة فتنبع، في رأيي، من عدم فهم حبيبي كأديب في غاية الصدق مع شعبه وفنه، ولو قرأ المعارضون قرار لجنة التحكيم جيداً لعرفوا لماذا قرر حبيبي أخيراً أن يتسلم الجائزة. فلم تشكك لجنة الجائزة في موقفه تجاه شعبه، بل على العكس، أبرزت ذلك الموقف رغم ما تقوّل المتقولون زوراً وبهتاناً. ولسوف ينصف التاريخ إميل حبيبي، وهو يراجع حساباته، ليسجّل له صفحة ناصعة لإخلاصه لمبادئه وشعبه.

(4)

كان حبيبي لا يقيم وزناً للنقد، وإن كان، في رأيي، يقرأ كل ما يكتب عنه. أذكر أنني في أحد لقاءاتي معه، وبعد أن أهديته نسخة من كتابي عن «المتشائل» - «في مبنى النص» - علّق ضاحكاً بعد أن قرأ الكتاب: «ألم تبعث لي مسطرة مع الكتاب؟». وحرت في الجواب، ماذا يقصد حبيبي؟ وفهمت، بعد ذلك، أنه يمقت النقد العلمي المبني على إستخلاص النتائج بصورة علمية ودقيقة. ولذلك أراد الإستعانة بالمسطرة ليقيس بها النتائج والإستخلاصات. كان رحمه الله لاذعاً في نقده، ولكنه في سنواته الأخيرة أسرّ إلي أنه أخطأ في استهانته بالنقد العلمي وعدم إنتباهه لأهمية هذا النقد.

هل أقول إن أهمية حبيبي تكمن في قدرته على التغيّر، بحيث تحوّل ذلك إلى هاجس دائم في حياته وأدبه؟ لقد ورد عدم التغير كسبّة يوجهها للنظام الإسرائيلي في رواية «المتشائل». حيث يتكرر طرد «يعاد الثانية» كما طردت «يعاد الأولى». ولكن هذا النظام الذي يغير في أساليبه بقي يتشبث بأيديولوجية الإحتلال وفكره، كما يبدو من المشهد التالي:

«أقبل العسكر، فبقيت في موضعي بلا حراك سوى أني وضعت يدي فوق عيني فأغمضتهما حتى لا أرى النهاية كما رأيت البداية.. وأسمع من فوق، في منزلي، صراخاً أنثوياً، وصوت لطمات وركل وجلبة. وأرى معركة حامية تدور بين «يعاد» والعساكر. وأراها تقاوم وتصرخ وتركل بقدميها، وأراهم يتكاثرون عليها ويدفعونها أمامهم إلى سيارة الترحيل..

وفتحت عيني وشهقت قائلاً: ما قد عدنا منذ البداية!

لكنني رأيت عجباً. رأيت ضابط الشرطة يقرأ في أوراق «يعاد» بكل احترام. وسمعته يعتذر لها عن الأمر الجديد الصادر بإلغاء الإذن بدخولها إلى إسرائيل، وعن إلزامها بالعودة - معهم - إلى نابلس حالاً. وقال إن عليها أن تعود، غداً، من حيث أتت، أي عبر الجسر.

وسمعتها تقول: لم أنتظر منكم غير ذلك». («المتشائل»، حيفا، ط 7، 1985، ص192 - 193).

ويتكرر هذا الموقف مع العمة نزيهة العجوز في «سرايا بنت الغول» التي تفتّش وتعرّى في مطار بن غوريون، فيعلّق حبيبي على عدم تغير مفاهيم السلطة الإسرائيلية بقوله: «فإلى متى يوهمهم طيشهم أنهم يستطيعون أن يحملوا ما لا يحمله سوى الخالق عزّ وجل من صفة - أنه لا يتغير ولا يتبدل: يعرّونهم ويبعدونهم».(«سرايا بنت الغول»، حيفا، 1991، ص115).

والتغير هو السمة التي يسبغها الراوي / الكاتب على عمه ابراهيم، الذي يظهر في «سرايا» كإحدى الشخصيات الرئيسة. وهذه السمة هي التي جعلته يحب ذلك العم ويلتصق به: «عمه ابراهيم، كان يغيب غيباته، ثم يعود محملاً بمدهشات جديدة تتغير وتتبدل من عودة إلى عودة. وكان هو نفسه يتغير ويتبدل»(«سرايا»، ص115).

(5)

على المستوى الشخصي كان حبيبي يثير حفيظة الكثيرين، وكثيراً ما تساءلت عن سبب ذلك. ألا يشبه الأدباء بقية خلق الله في تصرفاتهم ومجاملاتهم، في ليلهم ونهارهم، يقظتهم ونومهم؟ في كل مرة

كنت ألتقي فيها بإميل حبيبي كان يسألني: «ألستَ من ألّف كتاباً عن المتشائل؟» في المرة الأولى أخذت الأمر على محمل المشاغل الكثيرة التي تشغله، وأجبت بتلهّف: بلى. وفي المرة الثانية قلّ تلهفي، ومع ذلك لم أغضب. ولكن هذا السؤال تكرر إلى أن قلت له مرة بغضب: لستُ المقصود، لعله شخص يشبهني. وقد لاحظ غضبي، ولم يكرر السؤال بعد ذلك.

تذكرت هذه الحادثة حين حدّث الأديب الإسرائيلي يورام كانيوك عن ذكرياته مع إميل، في أمسية أدبية أقيمت في «مسرح الخان» في القدس في شباط 97، فذكر قصة مشابهة عن الأديب أ. ب. يهوشواع، فكلما كان يلتقي به كان يسأل سهام داوود: أليس هو مؤلف رواية «العاشق»؟

أما الحكاية التالية، والتي تبدو على صعيد آخر مغاير، فتفسر الحكايتين معاً. كنّا قد دعينا إلى المركز العربي - اليهودي، «بيت الكرمة»، في حيفا لأمسية ثقافية. وبينما كنا نسير معاً مجموعة من المشاركين، بينهم «أبو سلام»، اقتربت منه وسألته، بينما نحن في نهاية شارع «شبتاي ليفي» في التقائه مع شارع الجبل: هل هذا هو عمود الكهرباء الذي اصطدمت به عام 1940؟ سرت قشعريرة في جسد إميل ونظر إليّ مشدوهاً، ثم سألني: هل كنت موجوداً؟ كنت بسؤالي أشير إلى أحد المواقف التي وردت في رواية «سرايا»، عن اختفاء العم ابراهيم واختفاء سرايا. وهذا الموقف يدلّ رمزياً على انتقال إميل إلى العمل السياسي وانخراطه في صفوف الحزب الشيوعي:

«ولعلي لم ألق سوى طيفه، في صباح يوم ماطر وغائم وشديد البرودة من أواخر العام 1940، حين تركت الدار ساعياً إلى رزقي في نوبة الساعة السادسة.

وكان الضباب كثيفاً يحجب الطريق أمامي. وكنت، لأمر ما، محبطاً. فاصطدم رأسي بعمود كهرباء نُصب على الرصيف أمام مدرسة البنات. فانطرحت على عتبة الرصيف. وزخ المطر على أشده والسيل جارف، ولا حيلة لي سوى البكاء. فلم أعد أرى العابرين من قدامي ومن جانبي ومن ورائي. ولا أسمع وقع خطواتهم ولا هم ألقوا إليّ بالاً..

واستبد بي الخوف من أن أكون تأخرت عن موعد الباص. فأيقنت بانهيار عالمي فوق رأسي وبأنني المسؤول عن هذا الإنهيار. وقضي الأمر ولا مرد لقضائه.

طأطأت رأسي يائساً وشهقت شهقة ملأت صدري بعبير سرايا. فاختلست نظرة إلى ورائي أبحث عن الكرمل. فوجدت ضباباً أعادني إلى ما قبل بدء الخليقة..

ومنذ ذلك التجلي ما شعرت، يوماً، بأنني عائد إلى ما قبل الخليقة - وحيداً ما معي سوى الضباب، الضباب من تحتي والضباب من أمامي ومن خلفي والضباب من فوقي وفي عيني وفي خياشيمي وفي أذني وحلقي وصدري - إلا سمعت صوته يلاحقني: - «إنطلق»! فأقوم على قدمي وأمضي على قدمي عائداً من عالم ما قبل الخليقة إلى عالم الحقيقة والتردد في الخطوة الأخيرة». («سرايا»، ص162 - 163).

لقد كان إميل حبيبي في الحلم والواقع، في اليقظة والنوم، وحيداً ومع الناس، يعيش مع شخوص قصصه ورواياته، يحاورها ويجالسها ليصبح الأدب كل عالمه. ولسوف يُفرد التاريخ صفحة أخرى لإميل حبيبي الأديب لإخلاصه لفنه وضميره الأدبي.

(*) د. محمود غنايم: باحث وأستاذ الأدب العربي في جامعة تل أبيب.

إميل حبيبي

مأساة شعب ووطن في سيرة وأدب وفكر شخصية فذّة

كريم مروة

«.. إن إميل حبيبي كان، دائماً، شجاعاً في عرض آرائه ومواقفه.. شجاعاً حتى المغامرة، في الإتجاهين: الإتجاه الذي كنّا نعتبره صحيحاً، والإتجاه الذي كنّا نعتبره خطأ.. وهي صفة لازمته، حتى وهو في موقع القيادة، داخل الحزب، ومنذ وقت مبكر، حتى آخر لحظة من حياته..».

(1)

ليس حدثاً عادياً أن يغيب عن الوجود، في صورة مفاجئة، شخص من نوع إميل حبيبي. ولذلك فقد أحدث هذا الغياب دوياً في الأوساط الثقافية، والسياسية، والفكرية، على الصعيدين العربي والعالمي. وأهمية الأفراد، من هذا النوع، والنمط، والقامة، ومن هذا النوع من ميادين النشاط والإبداع، لا تنحصر في موقف، أو موقع، يتخذونه، هم، لأنفسهم، أو في موقف يُتخذ منهم، أو موقع يوضعون فيه، بحق أو بغير حق. بل إنها تتجاوز التفاصيل إلى مجمل ما يمثلونه، بعامة، وإلى محصلة ما يبدعونه، وما يخلفونه من تراث، بخاصة. وبهذا المعنى تصبح المسؤولية في تقويم دور ونتاج، وموقع، إميل حبيبي، كبيرة جداً، ودقيقة جداً، وينبغي أن تكون، بالمطلق، بعيدة عن أي تبسيط.

وغني عن التذكير، كما أتصور، بأن إميل حبيبي، القائد الشيوعي الفلسطيني القديم، لم يكن ليحتل هذا الموقع المهم، خلال ثلاثة عقود، وربما أكثر، وهو يحمل هذه الصفة، ويمتلك هذا التاريخ، لو لم يكن شخصاً متميزاً، ولو لم يفرض، بإبداعه، وبنشاطه، وبحضوره القوي، حتى على خصومه، في إسرائيل، وفي خارجها، في العالم العربي، وفي العالم، في أوساط اليسار، وفي أوساط اليمين، على حد سواء، هاذين التقدير والإعتراف بالدور.

وواضح من سيرة حياته أنه كان رجل سياسة، بالدرجة الأولى. وكان، في الوقت ذاته، وبسبب من إدراكه العميق لمعنى السياسة، بالنسبة لقائد شيوعي، صاحب فكر، يمتلك ثقافة واسعة، ويطوّر، ويوسع،

على الدوام، معارفه، في شتى الميادين. وهي، لعمري، سمة كان يتميز بها قادة الحركة الشيوعية، في أزمنة سابقة، اقتداءً بلينين، وسائر البلاشفة، حتى لا أقول بماركس وأنجلز، ورفاقهما. فالقائد السياسي، من هذا النوع، هو رجل فكر، وقائد ثوري، ورجل سياسة، ورجل دولة، في آن. والقلّة، بالطبع، هم الذين يمتلكون هذه السمات والمزايا، كلها، أو معظمها، ويحافظون عليها، ويطورونها، لا سيما في هذا الزمن، الذي تبهت فيه الأفكار، وتفقد الكثير من معانيها ودلالاتها، وتتراجع المعايير والقيم ويقلّ عدد الكبار، ويضعف دورهم، في شكل مأساوي. ثم إن إميل حبيبي، ومنذ وقت مبكر، كان مولعاً بالأدب. وكان يكتب القصة القصيرة. وكان، على الدوام، قارئاً ممتازاً، وناقداً جريئاً، وساخراً من طراز فريد، بالكلمة، والطرفة، والنظرة، يستخدم، بمتعة القادر وحريته، شتى فنون، وأدوات، ووسائل السخرية.

انضمّ في أول الأربعينات من هذا القرن، إلى الحزب الشيوعي الفلسطيني، بعد أن كان هذا الحزب - وهو أول حزب شيوعي تأسس في الوطن العربي - يعاني من صعوبات وانقسامات، وانهيارات، من داخله، ومن خارجه. وشارك، فيما بعد، عام 1943، في تأسيس عصبة التحرر الوطني، التي كان لها دور أساسي في قيادة حركة الكفاح ضد الإستعمار البريطاني والصهيونية. وفي العام 1948 انضم ورفاقه إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي، بعد قيام دولة إسرائيل، وانهيار الحلم القومي العربي بإنشاء دولة فلسطين العربية، على أرض فلسطين كلها، بل حتى على الجزء المكرّس لعرب فلسطين، بموجب قرار الأمم المتحدة، الخاص بالتقسيم. والحلم القومي الذي انهار كان مشروعاً حقيقياً للنهضة، يتجاوز فلسطين إلى كل الوطن العربي. ولُد مع الحركة الإستقلالية، من رحم النضالات الكبرى، التي استمرت، منذ مطلع القرن، كامتداد لحركة النهضة، وبلورت صيغة لمشروع قومي، يستجيب لمطامح الشعوب العربية في التحرر والتقدم والوحدة، وللحاجات الموضوعية لتطور بلدانها. ولذلك كان انهياره، في أول صدام مع القوى الخارجية، ولا سيما مع المشروع الصهيوني، مصدر إحباط. كان الفلسطينيون أول ضحاياه. إذ هو أكد أن ثمة خللاً داخلياً عميقاً، لا يطال أنظمة الحكم، وسلطاتها، وحسب، بل يطال، كذلك، قوى البديل الوطني والدمقراطي، بتياراتها المتعددة، المختلفة، ولو بنسب متفاوتة. واستمر هذا الخلل، حتى في فترات النهوض اللاحقة، مولداً الهزائم الكبرى، وكل الإنهيارات التي ولدتها، أو ترافقت معها، وصولاً إلى الواقع المأساوي، الذي يخيّم، اليوم، على الوطن العربي كله، ويطبع حقبة كاملة بطابعه، ويكاد يرسم ملامح الحقبة القادمة.

واستناداً إلى ما شكّله انهيار هذا الحلم، أو هذا المشروع القومي للنهضة، في تلك الفترة الحاسمة الحرجة، في فلسطين، بالذات، اختار إميل حبيبي، مع رفاقه مؤسسي الحزب الشيوعي الفلسطيني، إميل توما، وتوفيق طوبي، وحنا نقارة، وصليبا خميس، وآخرين، البقاء في أرض الوطن فلسطين. وكانوا يعرفون جيداً أنهم سيقيمون في دولة إسرائيل، وهي تغتصب الأرض، وتضطهد أهلها، وتنظم المجازر ضدهم. قرروا العيش في أرضهم مواطنين من الدرجة الثانية، في هذه الشروط القاسية، المريرة، مفضلين ذلك على الإنخراط في رحلة التيه الطويلة، والدخول في أسر وهم الحرية، وحلم العودة! وسرعان ما أصبح الحزب الشيوعي الإسرائيلي، بقيادة هؤلاء، ومعهم نفر قليل من الشيوعيين اليهود، الذين كانوا قد قدموا من أوروبا الشرقية، تحديداً، حزباً للعرب الفلسطينيين المقيمين في إسرائيل،

ينظّم صفوفهم، ويجنّدهم في النضال من أجل حقوقهم القومية والإجتماعية والثقافية. وحمل أعضاء الحزب، مثل سائر المقيمين على هذه الأرض من عرب فلسطين، الجنسية الإسرائيلية، من دون تردد، أو إحساس بعقدة ذنب، ومن دون أي تخلّ، من أي نوع، عن الهوية الوطنية الفلسطينية، وعن الهوية القومية.

ولعل من المفيد، هنا، وفي معرض الحديث عن إميل حبيبي، بالذات، أن نذكّر بالمنطق الذي كان يجادلنا فيه هؤلاء الشيوعيون العرب الإسرائيليون، ولا سيما إميل، على طريقته الخاصة، المباشرة والصريحة حتى الفجاجة، عندما كنا نستغرب منهم مواقفهم الداعية إلى احترام حق إسرائيل في الوجود. إذ كانوا يجزمون بأن المسألة لا تنحصر، بالنسبة لهم، في كون إسرائيل تكتسب شرعيتها، بموجب قرار مجلس الأمن، رقم 181، الذي قُسمت فلسطين، بموجبه، إلى دولتين: عربية، ويهودية. فهذه المسألة القانونية، من وجهة نظرهم، على أهميتها، تظلّ قابلة للتغيير، من حيث المبدأ، عندما تتوفر شروط تاريخية لتغييرها. المسألة الأساس، بالنسبة لهم، كانت أكثر تعقيداً من ذلك، بكثير. فالهزيمة العربية البكر، التي أدت إلى نكبة فلسطين، وإلى هذا الشتات الفلسطيني الواسع، وهذا التيه الكبير، كما يسميه شفيق الحوت، في أربع أرجاء المعمورة، قد أحدثت حفرة عميقة في وجدان الفلسطينيين، الذين اختاروا البقاء في أرضهم، وخلقت عندهم وعياً وطنياً، من نوع مختلف، هو، إلى جانب واقعيته المريرة المبررة، مزيج من الحلم والقلق، والأمل والخوف، الأمل الذي لا شفاء منه، والخوف الذي تتوفر كل مبرراته، في ظلّ دولة عنصرية، مثل دولة إسرائيل، وفي ظلّ حالة عداء، وحالة حرب، لم تتوقف، بأشكالها كافة، بين إسرائيل وبين البلدان العربية.

وكان إميل حبيبي، ورفاقه العرب، في قيادة الحزب، يتفقون معنا، من حيث المبدأ، بأن مستقبل المنطقة، ومستقبل حركة التغيير فيها، ومستقبل الإشتراكية، في المدى القريب، والمدى الأبعد، ليس مرهوناً بدور تقدمي محتمل لقوى اليسار اليهودي في إسرائيل. بل هو، في الأساس، ولكن، بحسب رأيهم، ليس حصراً، مهمة الحركة الثورية العربية. وهي مهمة لا يمكن أن تضطلع بها هذه الحركة، إلاّ ذا تحررت من عفويتها، ومن أوهام شعاراتها، وانخرطت بكل قواها، لا سيما الراديكالية، الإشتراكية، بمدارسها المتعددة، في نضال طويل المدى، متعدد الأشكال والصيغ والوسائل والأدوات، على قاعدة برنامج واقعي، وعلمي، في آن. وتستند وجهة النظر هذه، عندهم، إلى أن إسرائيل، وسكانها، ومؤسساتها الداخلية، ومؤسساتها الممتدة في أرجاء الدنيا، والعميقة التأثير، في أعلى مراكز القرار في الدول الكبرى، هي غير ما يتصوره العرب، خارج فلسطين، عنها. إنها عقدة تاريخية، عسيرة جداً على الفهم والإستيعاب، وعقدة مادية كبيرة راهنة، حافلة بالمخاطر، من كل نوع، بما في ذلك في اصطناع الهولوكوست، ضد اليهود، بالذات، عندما تقتضي ذلك ضرورة تسويق المشروع الصهيوني. وكان بعض هؤلاء الرفاق يهمس لنا، منذ ذلك التاريخ، بشكوك، يعجز عن تأكيدها، حول ما جرى الترويج له عن حجم اضطهاد اليهود في أوروبا الشرقية، على يد النازية، خلال الحرب العالمية الثانية.

منطق الشيوعيين العرب الإسرائيليين، هؤلاء، وفي مقدمتهم إميل حبيبي، الذي كان، ربما أكثر من سواه، معادياً، بشكل عفوي، لليهود، حتى وهو يميز بين واحد وآخر، في السياسة، منطقهم كان ينطلق من

أن الحلم، الذي لا غنى عنه، شيء، والواقع، الذي لا بد من أخذه في الإعتبار، شيء آخر. ومن يريد أن يحلم عليه أن يعرف كيف يسعى لكي يوفّر لهذا الحلم شروط تحوله إلى مستقبل حقيقي، حتى ولو بعد قرون، بدل أن يبقى أسير وهم، يعيش معه، وفيه، مدى الدهر، من دون أي أمل حقيقي بالتغيير. وفي سياق هذا المنطق، بالتحديد، كان يجهد الشيوعيون العرب، في دولة إسرائيل، لكي يؤسسوا لحركة يسار، شيوعي وغير شيوعي، في الأوساط اليهودية، وبالأخص في وسط المثقفين اليهود.

ولقد أتيح لي، منذ أوائل الخمسينات، أن ألتقي بالعديد من هؤلاء الشيوعيين، من أجيال مختلفة، في مؤتمرات للشباب والطلاب، وأنصار السلم، وفيما بعد في مؤتمرات للأحزاب الشيوعية، وفي ندوات سياسية وفكرية وثقافية عالمية مختلفة، عندما كنت عضواً في المكتب التنفيذي لإتحاد الشباب الدمقراطي العالمي، ثم عندما كنت عضواً في سكرتارية مجلس السلم العالمي، وأخيراً عندما أصبحت عضواً في قيادة الحزب الشيوعي. وكان من بين هؤلاء الذين التقيتهم، إميل حبيبي. وكنت أجادلهم في أفكارهم وآرائهم ومواقفهم، واختلف معهم كثيراً، وأقدر شجاعتهم، وأحبهم. وكنت أقرأ كتاباتهم في صحفهم، («الإتحاد» و«الجديد» و«الغد» و«الدرب»)، وفي الكتب التي كانوا يصدرونها، وفي صحف عربية مختلفة. وكانوا يقرأون كتاباتي وكتاباتنا، ووثائقنا الحزبية. وكانوا يناقشونني في الأفكار والآراء، والمواقف، التي كانت تحملها هذه الكتابات والوثائق. وكانوا يعلنون، وسط كل هذه الجدالات، والإختلافات، إعتزازهم بنضالاتنا القاسية، وإعجابهم بشجاعة مناضلينا ومقاتلينا، ودهشتهم أمام مغامراتنا، المتعددة الأشكال والميادين. وكانوا يعربون لنا عن خوف حقيقي علينا، خوف جسدي. وكانوا يؤكدون حبهم العميق لنا، كأشقاء، وكرفاق.

وفي الواقع فقد كنّا نلتقي مع هؤلاء المناضلين بصفاتهم الشخصية، لا بصفاتهم الحزبية، لأن الإسم الذي كان يحمله حزبهم الشيوعي، هو إسرائيلي الجنسية. أي أننا كنا، بهذا المعنى، نتعامل معهم، عملياً، كإسرائيليين، برغم كل ما كان يربطنا بهم من علاقات سياسية وفكرية وشخصية، وما كانوا يمثلون، بالنسبة لنا، من موقع متقدم في الصراع العربي ضد المشروع الصهيوني، على أرض فلسطين. ومعروف أن اللقاء مع الإسرائيلي، أياً كان نوعه، وأية كانت هويته السياسية، كان يُعتبر، في بلادنا، جريمة سياسية، يحاسب عليها الرأي العام، قبل القانون. ولم نكن نملك الجرأة لاختراق هذا الواقع، في تلك الأيام الصعبة. ولعل بعض ذلك يعود، في أوائل الخمسينات، إلى ما كنا لا نزال نعاني منه، من جراء الموقف الذي اتخذته الأحزاب الشيوعية العربية، في المشرق، بتأييد قرار تقسيم فلسطين. إلاّ أن هذا الموقف استمر، حتى إلى زمن بعيد. إذ ظللنا نصر على عدم اللقاء، في شكل رسمي وعلني، مع الحزب الشيوعي الإسرائيلي، وفي الإمتناع عن إصدار بيانات مشتركة عن اللقاءات التي كنا نعقدها مع قيادة هذا الحزب. وكان هذا الموقف مصدر نقد لحزبنا في الحركة الشيوعية العالمية. وكان سبباً دائماً في وجود «غصّة»، عند هؤلاء الرفاق، في العلاقة بين حزبينا. بل هو كان سبباً في كل ما كان يدور من نقاشات طويلة، وحادة، حول أمور أساسية، في السياسة، وفي الفكر، بيننا وبينهم، سواء فيما يتصل بالوضع في إسرائيل، أو بالموقف من القضية الفلسطينية، أو بالموقف من سياسات منظمة التحرير الفلسطينية، أو ما يتصل بالخطط والمواقف السياسية التي كانت تضعها وتمارسها بلدان إشتراكية،

وأحزاب شيوعية أوروبية، من القضايا العربية، ومن الوضع الذي كان سائداً في لبنان، قبل، وخلال، الحرب الأهلية، والموقف من لبنان، بالذات، كبلد، وكموقع وكحركة وطنية، وكدور راهن ومستقبلي، في المنطقة. وأعترف، لأول مرة، بإسمي الشخصي، وربما بإسم شيوعيين آخرين، أن هذا الموقف كان بحاجة إلى مزيد من الدقة في صياغة ممارسته، وأنه بحاجة، الآن، إلى إعادة تقويم، وإلى مراجعة نقدية، وإلى تصويب، لأسباب لا علاقة لها بالماضي، وحده، ولا هي وليدة ردّ فعل على أحداث الحاضر، واحتمالاتها، بل لأسباب موضوعية، حان الوقت لكي تأخذ موقعها في تحليل الأشياء والأحداث، وفي تحديد إتجاهات التطور، وفي التدقيق والتعميق لدى إتخاذ المواقف، الآنية والبعيدة المدى.

(2)

من يعرف إميل حبيبي جيداً، من يعرفه في كتاباته، ومن يعرفه شخصياً، ومن يعرف سيرته السياسية والفكرية، وتاريخ نضاله في قيادة الحزبين، الفلسطيني، والإسرائيلي، باستطاعته أن يستنتج، من دون عناء، أنه كان إنساناً قلقاً، على الدوام. وكان، بقلقه الصاخب هذا، يحاول مقاومة الوقائع الصعبة. وكنتُ، قبل أن ألتقيه، لأول مرة، في أوائل السبعينات، في موسكو، في سهرة ممتعة معه، في غرفته في الفندق، بحضور صديقنا المشترك جورج البطل، أتصوره رجلاً ضخماً. لا أدري لماذا؟ ربما بسبب ما كان يبدو في صوره التي كانت تنشرها الصحف، وفيها تبرز قساوة ملامحه، أو ربما، بسبب ما كنت أقرأ له من كتابات سياسية ساخرة، أو ربما، بسبب ما كنت أسمعه عنه من جورج، ومن أصدقاء آخرين، من أخبار، وطرائف، وأحاديث، وجدالات، ووقائع. ولست بحاجة، هنا، لأدخل في تفاصيل رسم ملامح هذه الصورة الأخّاذة، لرجل فارع القامة، ضخم البنيان، حاد النظرة، نابوليوني الإلتفاتة، عندما يريد أن يؤكد شيئاً، أو ينفيه، أو يستهجنه، أو حين يريد أن يسخر من شخص، أو يقلل من شأنه، أو يعلن حرباً شعواء عليه، ليسحقه. حسبي، وأنا أشير إلى هذه الملامح العامة، أن ألفت النظر إلى أن صاحبها هو، قبل كل شيء، رجل سياسة وفكر وثقافة، وأديب موهوب. ووظيفة التذكير بها، هنا، تتجاوز السرد التاريخي لسيرة فرد، على أهمية هذا الفرد، وكل فرد، بعامة، وأهمية الدور الذي لعبه، وأهمية موقعه، إلى ما هو، بنظري، أعمق وأبعد مدى، إلى ما يمثّله هذا الفرد، في وجدان شعب ووطن، وفي مسار ومصير قضية. وأزعم، من خلال كل ما قرأت لإميل حبيبي، ومن خلال لقاءاتي التي امتدت ربع قرن من الزمن، ومن خلال نقاشاتي العاصفة معه، أن إميل حبيبي لم ينقطع، قط، عن أن يكون إبن هذا الشعب، وإبن هذا الوطن، وابن هذه القضية. فقد كان فلسطينياً، عربياً، حقيقياً، صميمياً، معادياً لجوهر المشروع الصهيوني، حتى النخاع، حتى وهو يختلف مع حزبه، بالذات، ويخرج منه غاضباً، وحتى وهو يختلف معنا، جميعاً، فيما كان يعلن من مواقف اعتبرناها، في الشكل، على الأقل، وحتى في الجوهر، أحياناً، مخالفة لما التزمنا، ونلتزم به، من خط سياسي تجاه إسرائيل، وتجاه مشاريع السلام معها.

ولكن ما الذي كان يُقلق أميل حبيبي، على وجه التحديد؟

قد يبدو السؤال ساذجاً، للوهلة الأولى. ولكن هدفي من طرحه هو التمهيد للدخول في محاولة الدمج بين ما هو إنساني، فردي، عند المفكر والسياسي والأديب في شخص إميل حبيبي، وبين ما هو عام،

يشترك فيه هذا الفرد مع الآخرين، الكثيرين من أبناء شعبه، من مشاعر وأحاسيس، وهواجس وهموم، ومسؤوليات والتزامات.. إلخ. ذلك أن إميل حبيبي، في كل تاريخه الذي أعرفه، مباشرة، وبالواسطة، كان يحمل، في آن موقفاً شخصياً، ذاتياً، من كل قضية، وظاهرة، وشأن، من الشؤون العامة، وكان يحمل موقفاً حزبياً. وبرغم مسؤوليته الكبيرة، في موقع القيادة، في الحزب، وفي الكتلة البرلمانية، وفي رئاسة تحرير جريدة الحزب المركزية «الإتحاد»، ومجلة «الجديد» الأدبية، فإنه كان يمارس هذا الصراع بين الموقفين، ويعاني منه، في آن، ولكم كان يجد القارئ متعة في المقالات التي كان إميل يكتبها بتوقيع «جهينة»، في «الإتحاد»، المقالات السياسية، الآنية، المباشرة، بفعل ما كانت تحمل من هذا النمط في الهمّ الكتابي، القائم، أساساً، على هذا الهمّ الإنساني الكبير، المعقد، وبفعل ما كانت تحمل من عناصر التناقض الكامنة في موقفه، وموقعه.

ولعل هذا الصراع، أو هذا القلق الذي كانت تتعدد أشكال التعبير عنه، في الكتابة وفي السلوك، هو الذي قاده، في أوائل السبعينات، إلى التخلي التدريجي عن مواقعه القيادية، في الكنيست، أولاً، كنائب، لصالح رفيقه وصديقه الشاعر الراحل توفيق زياد، رئيس بلدية الناصرة، ثم في المكتب السياسي، ثم في جريدة «الإتحاد»، إلى أن خرج من الحزب، غاضباً، ويائساً، من دون أن يخرج من جلده، أي من دون أن يتخلى عن شيوعيته، واشتراكيته، كما أحب أن يفهم، هو، الشيوعية، والإشتراكية، في هذا الزمن، وفي هذا العصر. وكان، في خروجه التدريجي من هذه المواقع كلها، مصرّاً على البقاء في الأرض التي وُلد فيها، وعاش، وكبر، وأصبح فيها هو، إميل حبيبي، صاحب كل السمات والصفات والملامح والمواقف والآراء، التي التصقت به، وعُرف بها، أو عرّف الناس بنفسه، بالإستناد إليها. وتشير الكثير من تساؤلاته، والكثير من مظاهر حيرته، أنه لم يجد في هذا الخروج حلاً لصراع مديد عاش معه طول العمر. إذ اكتشف أن هذا الخروج لم يشفه من القلق. بل هو فاقمه. ولم يضف إلى قراره الحاسم في البقاء في الأرض، ما يغني هذا القرار، أو يضفي عليه جديداً، من النوع الذي تتطلبه شخصية إميل حبيبي، المغالية في التطلب. فقد فرض عليه هذا التحرر من أعباء المسؤولية أن يحدد، لوحده، من دون مرجعيات أخرى، قراراته، في الشؤون الكبيرة، التي تبقى، برغم حرية المثقف المبدئية، شؤوناً عامة، يتطلب الإلتزام بها توافقاً عاماً، أية كانت الصعوبات، وأية كانت العوائق، الداخلية والخارجية، التي تعقّد عملية الوصول إليه.

ولعلّي، من بين عدد قليل من أصدقاء إميل حبيبي، الذين أتيحت لهم فرصة اللقاء به مرات عديدة، في السنوات الأخيرة. ولذلك فباستطاعتي أن أشير إلى بعض ما كان يطرحه من آراء ومواقف، وما كنّا نختلف معه فيه منها، اختلافاً حاداً، ونجادله فيه، من موقع الحب له، والخوف عليه، ومن موقع الإختلاف في التقدير السياسي لطبيعة الحقبة التي تجتازها المنطقة، ويجتازها الوطن العربي، وتجتازها القضية الفلسطينية، على وجه التحديد.

فما هو جوهر موقفه؟

وقبل أن أدخل في تلخيص هذا الموقف، بكلمات، أود أن أشير إلى أن إميل حبيبي كان، دائماً، شجاعاً في عرض آرائه ومواقفه، شجاعاً حتى المغامرة، في الإتجاهين: الإتجاه الذي كنّا نعتبره صحيحاً، والإتجاه الذي كنّا نعتبره خطأ. وهي صفة لازمته، حتى وهو في موقع القيادة، داخل الحزب، ومنذ وقت مبكر، حتى

آخر لحظة من حياته.

يعتبر إميل إن السلام مع إسرائيل، في ضوء كل ما انتهت إليه الأوضاع العربية، خلال نصف قرن، وما انتهى إليه العالم، في نهايات هذا القرن، هو الحل الوحيد، الباقي، والممكن، الذي على الفلسطينيين، داخل بلادهم، وخارجها، وعلى العرب أجمعين، أن ينخرطوا فيه، بقناعة واقعية. فالبدائل من هذا السلام، التي جرى الحديث عنها، والنضال لتحقيقها، خلال تلك الحقبة الطويلة، انهارت، وتحوّلت إلى نقائضها. والإستمرار في إغماض العين عن رؤية هذا الواقع المفجع، هو، بحسب رأيه، استمرار في النكوص والتراجع والإنهيار. وهو إيغال في عدمية لا يجوز، من وجهة نظره، السكوت عنها، وعن مفاعيلها الخطيرة. ولكن هذا الموقف، الذي اكتنفه بكلمات قد لا تكون شديدة الدقّة، ترافق بردات فعل، واجه بها إميل، ذاته، ردات فعل، على موقف كان يريد أن يكون موضع نقاش لا مصدر اتهام. فبالغ في اتجاهات ثلاثة:

الإتجاه الأول، تجلّى في الإنغماس، بحماس فائق، في عقد اجتماعات ولقاءات بين مثقفين إسرائيليين وعرب، لمجرد كسر حاجز العداء، وتثبيت فكرة السلام، أي خلق حالة طبيعية من العلاقات بين العرب واليهود. وكان ينطلق، في ذلك، من أن كسر هذا الحاجز من شأنه أن يوفّر المناخ لجدل طبيعي، قد يُنتج، في المستقبل، حالة أفضل، لفترة زمنية أطول، ربما تنضج فيها شروط أخرى لحل عادل لقضية شعب، هو الشعب الفلسطيني، عاش عمره كله في القهر.

الإتجاه الثاني، تجلّى في بعض مواقف الدفاع عن حق اليهود في الإنتماء إلى قومية صهيونية، أسوة بحق العرب في الإنتماء إلى قومية عربية. وكان، في ذلك، يريد أن يعطي لدعوته إلى السلام معنى واضحاً غير ملتبس. فهو، بطبيعته، صريح ومباشر. ويكره الإلتباس في المواقف الأساسية. ويحصر هذا الإلتباس، عندما لا يستطيع التحرر منه، في أموره الخاصة، في مشاعره، وفي أحاسيسه، في هواجسه، لأنها ملكه الشخصي. وكنت ممن استفزّتني بعض مواقفه هذه، فناقشته فيها بحدّة، واختلفت معه، إلى حدود القطيعة. وكانت واحدة من هذه المعارك بيني وبينه، في عام 1989، في منزل صديقنا المشترك محمود أمين العالم. فقد سبق ذلك اللقاء حوار عاصف بيني وبينه، عندما التقينا على هامش ندوة أقامتها اللجنة المصرية للتضامن الآسيوي - الأفريقي، حول العلاقات العربية - السوفييتية. وعلمتُ، يومذاك، من عدد من المثقفين المصريين، الذين رافقوه، أنهم اختلفوا معه مثلي، في مبالغاته غير المبررة حول الحركة الصهيونية، كحركة قومية لليهود، ولا سيما في أحاديثه عن تراث شعبي لهذه الحركة، في التاريخ القديم والحديث، بما في ذلك في الجانب المتداخل من هذا التاريخ مع التاريخ العربي، قبل ظهور الإسلام، وبعده. وكان هذا الموضوع مثار جدال في لقائنا عند محمود أمين العالم. وبمقدار ما أفرحني، في تلك السهرة، حديثه عن الإنتفاضة، وعن دورها، وعن بعض وقائعها المذهلة، وعن دور الشيوعيين الفلسطينيين، المتميز فيها، وعن دور معين للشيوعيين الإسرائيليين، اللذين جرت محاولات خبيثة لإخفائهما، أو التقليل من شأنهما، أثارتني، بالمقابل، طريقته الفظّة، المتعالية، الخالية من أي موضوعية، في الحديث عن الوضع في لبنان، في ظل استمرار الحرب الأهلية، وبالأخص عن المقاومة الوطنية ضد الإحتلال الإسرائيلي. إذ اعتبر، في شكل تبسيطي متعسّف، أن كل شيء في لبنان، أحداثه، ووقائعه، وتركيبته السياسية، والقوى صاحبة القرار المؤثر فيه، بما في ذلك المقاومة، هو طائفي، بإطلاق، وخارجي،

بإطلاق. وحين تصدّيت له، مذكراً إياه بتاريخ يعرفه جيداً عن لبنان، وبالدور الذي قام به الشيوعيون وسائر الدمقراطيين، في الحرب الأهلية، وبالدور الأساسي الذي يعود لهؤلاء في إطلاق المقاومة، وفي عملياتها النوعية المعروفة، وفي تطويرها، وفي ما حققته من إنجاز كبير بتحرير القسم الأكبر من الأرض التي كانت تحت الإحتلال، ثم بدور هذه المقاومة، في شكلها، وفي مضمونها، في تفجير إنتفاضة الشعب الفلسطيني، تراجع معتذراً. ثم أسهب في الحديث عن الحزب الشيوعي اللبناني، قديماً وحديثاً.. إلخ. وكان مثل هذا الصراع، بيني وبينه، قد نشب، خلال وجودنا في مؤتمر الخريجين العرب ـ الأمريكان، في عام 1986، في بوسطن، في الولايات المتحدة الأمريكية.

الإتجاه الثالث، تجلّى في تعامله مع دولة إسرائيل كمواطن فيها، يحمل جنسيتها، هو المواطن الفلسطيني العربي، من دون حذر، ومن دون تردد. فقبل جائزة أدبية منحتها له الدولة الإسرائيلية، غير عابىء بما قيل بشأنه وشأنها من آراء. فهو، هنا، كما يعلن، دائماً، باسمه الشخصي، وباسم الحزب الذي انتمى إليه، وشارك في تأسيسه، وباسم المجموعة البشرية الكبيرة التي كانت شريكة له في ذلك، أن مجرد بقائه في أرضه، التي حملت إسم دولة إسرائيل، وظلّت، بالنسبة له، أرضاً فلسطينية، كان يعني أن عليه أن يلتزم بقوانينها، حتى لا يكون مصيره الطرد، أو السجن، أو القبر. وبمعزل عن تقديره، هو، للجانب القانوني، الدستوري، في موقفه من الجائزة، فإنه قد أخطأ في أمر أساسي، حين قبل بها، من دون الأخذفي الإعتبار كل الجوانب. ذلك أن الحكومة الإسرائيلية، عندما اختارت ذلك التاريخ، بالذات، لمنح هذه الجائزة لكاتب وأديب كبير من مواطني دولة إسرائيل، لم تكن تهدف، فقط، لتكريم إبداعه، بقدر ما كانت ترمي إلى إذلاله، كفرد، وإذلال شعبه، وتأكيد هيمنتها على مصيره، هو، ومصير شعبه، ومصير وطنه. فهذا التاريخ هو، بالنسبة لإسرائيل، عيد «إستقلال» لأنه يصادف يوم تأسيسها. وهو، بالنسبة لإميل حبيبي، ولكل الفلسطينيين، ولكل العرب، رمز لنكبة، وتأريخ لانهيار حلم ببناء وطن فلسطيني، وإقامة دولة على أرض فلسطين.

هذه الإتجاهات الثلاثة في مواقفه، تلخّص، بشكل عام، وربما بشيء من التعسف، موقفه من مفاوضات السلام، ومن إتفاق أوسلو، ومن الإتفاقات الأخرى، التي عُقدت، أو التي ستعقد، ومن سياسة ياسر عرفات، كتفصيل في هذا الموقف، وليس كأساس. أقول ذلك لأنني أرفض فكرة أن يجري الحديث عن إميل حبيبي كواحد من رجالات ياسر عرفات. فهو، بنظري، أكبر بكثير، من أن يكون بيدقاً، أو مطية، أو معبراً، أو حتى مستشاراً أساسياً، ياسر عرفات، أو لسواه. كل ما كنت أفهمه من حديثه عن ياسر عرفات يشير إلى أنه يعرف الرجل جيداً، مثلما نعرفه نحن، بدقة. فلا هو يعطيه صفات البطل، ولا هو يحمّله صفة الخيانة. إنه يتعامل معه كظاهرة، من جملة ظاهرات ولدتها هذه الحقبة من تاريخ الكفاح الوطني العربي الصعب، المعقد، من دون زيادة، ولا نقصان. وقد تكون إحدى الملاحظات على إميل، في هذا الصدد، هي نفسها التي تطال عدداً ممن بالغوا في تبرير سلوك عرفات، بدلاً من أن يدققوا في تفسير معنى الظاهرة، ودلالاتها، وقراءة الشروط التاريخية التي أدت إلى ولادتها، وبروزها، واستمرارها، وربما تفاقمها، في فلسطين، وفي كل البلدان العربية. بل يمكن القول، أكثر من ذلك، بأن إميل، لهذا السبب، بالذات، دافع عن ياسر عرفات، إنطلاقاً من قناعته بأن سواه ليس أفضل منه، وإنه إنما تعامل مع الواقع،

في حين أن سواه ظلّ أسير أوهامه، وأسير شعاراته! ولم يكن إميل موضوعياً في موقفه هذا.

وأذكر، في هذا السياق، أننا، في آخر لقاء بيننا في القاهرة، في إطار ندوة المثقفين العرب، التي نظمتها جريدة «الأهرام»، في خريف 1994 ،تبادلنا النقاشات والآراء والمواقف، حول العديد من القضايا المثارة. وكان أكثر هدوءاً، وأكثر اعتدالاً، وأقرب إلى الصواب في تحديد المواقف. وكنّا نذهب من الفندق إلى الندوة، ومن الندوة إلى الفندق، سوية. فاستعدنا علاقتنا الحميمة، القديمة. وكنا نلتقي مع أصدقاء قدامى، ونقوم بزيارات مشتركة لأصدقاء آخرين. وفي نهاية الندوة، وقبيل الفراق، وقفنا في باحة الفندق لنتبادل آخر كتابين لكل منا: كتابي «جدل الصراع مع إسرائيل، وجدل السلام معها»، وكتابه «نحو عالم بلا أقفاص». وتوجهت إليه بالكلمات الحاسمة التالية: إسمع يا إميل. إنني أتمنى عليك، بل إنني أطلب منك، باسم رفاق لك وأصدقاء كثيرين، أن تتخلى عن هذا النوع من السياسة، لأنك لم تعد صالحاً له، ولم يعد صالحاً لك. إذ يبدو أنك فقدت زمام المبادرة، وضيّعت قواعد اللعبة. إنصرف، بكل قدراتك، وهي كبيرة، إلى الإبداع الأدبي، الذي أعطيتَ فيه كثيراً، وأمتعت، وأفدت، وازددت وزناً وقدراً، ولمع إسمك. ونحن بانتظار أخبارك الطيبة.

فالتفت إليّ، على طريقته، لكن في صيغة المتردد، المشكك، وقال بلهجة فيها الكثير من المرارة: «مايك رأيك؟ قولك هايك؟ سلّم على الرفاق...». وتعانقنا. وانصرف كل منا في طريق العودة وبلاده، على أمل أن نلتقي في وقت قريب. ولكن هذا الوقت، يا لمرارة المفاجآت القاسية، سوف لن يكون قريباً.. بل هو سوف لن يكون وقتاً، وسوف لن يأتي..

(3)

كتابات إميل حبيبي السياسية والأدبية والفكرية متجاورة، متداخلة فيما بينها. وتكاد لا ترى فارقاً بين ما تقرأه في «سداسية الأيام الستة»، وهي قصص قصيرة متفرقة، يربطها، ويوحّد بينها، حدث أساسي، هو هزيمة الأيام الستة في حزيران 1967، وما تقرأه في «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل»، تحفته الروائية البديعة، وما تقرأه في «إخطية» و«لكع بن لكع»، وبين ما تقرأه في مقالاته السياسية الساخرة. قد أكون مبالغاً في هذا التقويم لكتابات إميل حبيبي. ولكنني، في مبالغتي المحتملة هذه، أريد أن أثبت حقيقة تتكرر، عندي، هنا، وأنا مقتنع بها، مفادها أن إميل حبيبي، في ممارسته للسياسة والأدب، كان يحمل، كما يقول، هو، بطيختين: الأولى سياسية، والثانية أدبية. وهما، كما أفهم من كلامه، برغم صعوبة حملهما، غير متناقضتين، في الجوهر والإمكان. وإلاّ لكان عجز عن حملهما، خلال ذلك الزمن الطويل. وحين اختار هذا الحمل المزدوج كان يُتقن فنّ هذا الحمل الصعب، المركّب. ولذلك فقد نجح، في مطلع عمره، ولزمن غير قصير، في مهمته الصعبة، إلى أن أعياه هذا الحمل، لأسباب داخلية، في النفس، ولأسباب خارجة عن إرادته. بعض هذه الأسباب يتمثل في صيغة وجوده داخل أسوار سجن يعيش فيه كل شعبه، وتعيش فيه قضيته الوطنية، وكل أحلامه. وبعضها الآخر، يتمثل في صيغة وجود الوطن العربي كله، وشعوبه كلها، داخل أسوار سجن كئيب من الشعارات والأوهام والقيود وأشكال القمع، فضلاً عن الهزائم والخيبات، التي لم تنته فصولاً، حتى هذه اللحظة. ذلك أن كل

كتاباته هي تعبير حقيقي عن معاناته، أو ما سميته قلقه المبدع في الفكر والسياسة والأدب، والمربك، والمولد للإلتباس، في السلوك. وتكاد ترى شخصيته، بألوانها وأشكالها كلها، في رواياته القليلة، وفي ذكرياته، وفي صباه، وفي شبابه، وفي حديثه عن أفراد عائلته، وفي أحاسيسه، وفي أفكاره، وهواجسه، وأحلامه، ومراراته.. إلخ. وهو، حين يعترف بأنه، هو «المتشائل»، لا يضيف إلى تقدير القارىء النبيه شيئاً.

على أن إميل حبيبي، عندما أحسّ بالإعياء من جراء حمل ثقيل، لم يعد يملك القدرة على حمله، ولا القناعة بذلك، وافتقد، من دون مقاومة، الفن الذي امتلكه طويلاً في حمل بطيختين، قرر، بشجاعة، أن يتخلى عن واحدة منهما لصالح الأخرى. فاختار الأدب، ليس كحرفة بالمعنى المتعارف عليه، قديماً وحديثاً (أدركته حرفة الأدب)، بل كميدان نشاط إبداعي، ومعرفي، وثقافي، وسياسي، في آن. إذ هو أحسّ أنه يكون، في مثل هذا الخيار، أكثر انسجاماً مع الذات، وأكثر تماسكاً، وأكثر قدرة على العطاء. ولكنه، مع ذلك، أحسّ، للوهلة الأولى، بحالة اغتراب، سرعان ما عبّر عنها في كتابه «لكع بن لكع»، الذي كتبه، في لحظات عبث، ملأ بها فراغاً أحدثه خروجه من حيفا إلى براغ، ليكون ممثلاً لحزبه في هيئة تحرير مجلة «قضايا السلم والإشتراكية»، المجلة النظرية للأحزاب الشيوعية. ففي هذا الكتاب، الذي قرأته في حينه، ثم فقدته، هو عبارة عن صندوق فرجة، من نوع ما كان سائداً في قرانا، في الزمن القديم، يستحضر به صاحب الصندوق أحداثاً مصورة، تملأ فراغات الفقر المادي والروحي في القرى الفقيرة. ولكن إميل حبيبي، في «لكع بن لكع»، كما أذكره، قام بمحاولة أدبية لم يكن قد خطط لها من قبل، بل هي جاءته، من خلال التجربة، وهو يحاول إعادة قراءة سيرة حياته الحافلة بتناقضات تلك الفترة، وكل الفترات السابقة عليها، بما في ذلك تناقضات حياته، وسلوكه، كمثقف فلسطيني، وكمسؤول في حزب شيوعي، مهمته النهائية تغييرية، في بلد لا تبدو عملية التغيير محتملة في مدى زمني محدد. ولعله، بفعل هذه المشاعر كلها، حوّل الكتاب - المسرحية إلى مهزلة درامية، إذا لم يختن التعبير، هو بطلها، وهو موضوعها، كشخص، وكحزب، وكشعب موزّع بين البقاء والشتات، وكوطن تتقاذفه رياح العصر، وتتحكّم بمصيره إتجاهات أحداثها.

إلاّ أن «لكع بن لكع» و«إخطية» و«سرايا بنت الغول» لا تشكّل، بالنسبة لي كقارىء يعرف إميل حبيبي، إلا محطة في هذه المعرفة، ودليلاً إضافياً لإثبات ما لا يحتاج إلى إثبات من خصائص وسمات شخصيته. في حين أن لـ «سداسية الأيام الستة»، ولـ «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل»، شأناً آخر. الأولى هي التي لفتت إليه الأنظار كأديب، في وقت كان السياسي هو الطاغي عليه، حتى ليكاد يخفيه، ويخنقه. أما الثانية، فقد حوّلته إلى كاتب روائي من الدرجة الأولى. ولم تكن هذه الرواية بحاجة إلى كبير جهد لتأخذ مكانها في الأدب العالمي، بعد ترجمتها إلى لغات عدة، ولا كان إميل حبيبي، كاتبها، بحاجة إلى مثل هذا الجهد ليصبح أديباً عالمياً، بفضلها. فهكذا يصبح الكبار كباراً. وهكذا يصبح الأدب الكبير أدباً كبيراً. وبرغم أهمية دور الإعلام، ودور الأيديولوجيا، في عصرنا الراهن، فإن القارىء يبقى، إلى حد كبير، بعفويته، الحَكم الأساسي في تحديد القيمة الحقيقية للأثر الأدبي والفني، وفي الإسهام بتخليده، وتخليد مبدعيه. في «السداسية»، وبالأخص، في «المتشائل»، ينجح إميل حبيبي في الدمج الهادىء، الناعم، البعيد عن الصخب، في شكل فني جميل، وممتع، بالرمز، وبالإيحاء، غالباً، وبالمباشر من الأفكار والصور، أحياناً، بين همومه وهواجسه ورؤاه، الشخصية، كإنسان فرد، وكمواطن بلا وطن، وكحامل

جنسية هي جنسية قهرية بديلاً من جنسيته، هو، المضيعة، وبين هموم وهواجس ورؤىء شعبه المعذب. وهي، في أي حال، قصته وقصة شعبه، في آن.

فهل في هاتين الميزتين، اللتين تعبر عنهما وحدة الشكل والمضمون، تكمن أهمية العمل الأدبي الإبداعي عند إميل حبيبي؟ أم أن ثمة سراً آخر، لا بد من الكشف عنه، يحمل عناصر هذا الصعود السريع في دور وموقع إميل حبيبي كأديب؟

قد يكون هذا الهم مما يشغل سواي. أما بالنسبة لي فالمهم أن إميل حبيبي هو أديب كبير، بـ «المتشائل»، التي يكفي أن تكون الرواية الوحيدة، من دون سواها، بين القليل المعدود من رواياته، لكي يُصنّف، على أساسها، واحداً من كبار الأدباء العرب، بل واحداً من كبار أدباء هذا العصر.

(4)

إميل حبيبي، إلى جانب كل ما عُرف به، وعُرف عنه، في حياته، ونشاطه، هو مفكر، بالمعنى المتداول، في أيامنا، لتوصيف جهد الباحثين في قضايا تطور بلادهم، وفي قضايا العصر الكبرى. والفكر، عنده، هو ممارسة، وحس نقدي، واستخلاصات من تجارب، ورؤى مستقبلية. لم ينشر أبحاثاً أكاديمية. ولم يُصدر كتباً تعنى بهذه المواضيع. لكنه قدم آراء جريئة، واقتراحات تناولت تجديد العمل السياسي، والتنظيمي في حزبه، وتناولت تجديد فكره، وبرنامجه للمستقبل. واختلف، في معظم هذه الأمور، مع حزبه، إختلافاً حاداً، انتهى به إلى الخروج من صفوفه، غاضباً، ومغضوباً عليه. وليس من حقّي، هنا، أن أدخل في السجال الذي دار بينه وبين حزبه. فتلك مسائل تعنيه، وتعني حزبه. ما يهمني هو أن أتوقف عند أفكاره، هو، في هذا المجال، معزولة، ومفصولة، عن الطابع السجالي المشار إليه. وقد سجل إميل حبيبي أفكاره هذه في كتاب بعنوان «نحو عالم بلا أقفاص»، في شكل رسائل موجهة إلى قيادة الحزب الشيوعي الإسرائيلي، ومقالات نشر بعضها في جريدة «الإتحاد»، ونشر البعض الآخر في صحف عربية أخرى، في فلسطين وخارجها.

يؤكد إميل، في هذا الكتاب، إنتماءه إلى الفكر الإشتراكي، من دون حذر، ولا ريبة، ولا تردد. وهو، حين أهداني نسخة منه، قبل عام ونيف من هذا التاريخ، عندما التقينا في القاهرة، كان شديد الإعتزاز والتمسك بالأفكار الواردة فيه. وأفكاره هي حرب نقدية، حرب شعواء على كل مظهر من مظاهر التخلف والجمود، والتعليب، والصنمية، والإنغلاق، التي سادت طويلاً في الحركة الشيوعية، وأدت إلى إنهيار تجربتها التاريخية الفذة في روسيا. وهو يعلن، باسم هذه الحرب، ومن خلال ممارسة أشكال النقد والنقد الذاتي فيها، إنتماءه إلى الأفكار التي حملتها البيريسترويكا، قبل انهيار الإتحاد السوفييتي. ويستمر متمسكاً بأفكارها، رغم هذا الإنهيار. لأن الذي انهار هو، بنظره، القديم المتخلف، لا الأفكار الجديدة التي لم يعرف أصحابها كيف ينقلونها إلى الحياة، ويدافعون عنها ضد أعدائها، من كل نوع. ويستند، في محاكمته هذه لبعض ظاهرات التخلف في الماضي، وفي دفاعه عن الجديد الذي تمثل بالبيريسترويكا، إلى جملة من التجارب، القديمة والحديثة، في بلاده، وفي بلدان أخرى، ليطرح أفكاره هذه، بصراحة، وبشجاعة. على أنه لا يجازف، قط، في التخلي عن إنجازات حققتها الحركة الشيوعية في بلاده، وفي العالم، ليقترح بديلاً يبدأ

من الصفر. بل هو يدعو إلى نفض الغبار الكثيف عن هذه الإنجازات، كتراث، لكي تتم عملية التجديد، إنطلاقاً منه، وتطويراً له، واغتناءً بما تقدمه الحياة، وتطورات العصر، واكتشافاته، ومنجزاته، من جديد، في كل الميادين، والمفاهيم والشؤون.

وأكتفي، هنا، بالإشارة إلى ثلاث قضايا طرحها إميل، في سجالاته، في هذا الكتاب، لتأكيد ما ذهبت إليه من أن قائداً سياسياً من نوع، ونمط، هذا الرجل، لا يستطيع إلاّ أن يكون مجتهداً، وأن يكون صاحب فكر نقدي، عندما تتوفّر الشروط لمثل هذا الإجتهاد، أو عندما لا يجد، للإسهام في هذا الإجتهاد، إلا ممارسة التململ، والقلق، أو «التشاؤل»، من خلال الكتابة الأدبية! وجميع ما ورد في الكتاب يتمحور حول شعبه، واقعه، ومصيره، ومستقبله، وحول حلمه، هو.. العريق، المرتبط بانتصار أفكار الإشتراكية، وقيمها، ومثُلها.

القضية الأولى، تتمحور حول العداء للعرب في إسرائيل، الذي حلّ محل العداء للشيوعية، بعد أن فقد هذا العداء، ضرورة وجوده في «الثقافة السياسية - الإسرائيلية»، كما يقول إميل. وهو يحاول، هنا، أن يُظهر النتائج التي ترتبت على أمرين حدثا، في الأعوام الأخيرة، وربما العقود الأخيرة: تراجع دور اليسار الإسرائيلي، العربي، الشيوعي، خصوصاً، وغير الشيوعي، وتراجع دور اليسار الصهيوني، العلماني، لصالح نقيضه، اليميني، بما في ذلك الأصولي الديني منه. هذا، أولاً. ثم الزلزال الذي أصاب العالم، بانهيار الإتحاد السوفييتي، ثانياً. ويتساءل، بمرارة، عن الأسباب، ويتساءل عما ينبغي عمله. ويدخل في نقاش مع الماضي والحاضر، نقاش جريء واقتحامي، مليء، دائماً، بالقلق، وحتى بالتعسف، في بعض الأحيان.

القضية الثانية، تتمحور حول المدّ الأصولي الإسلامي، وحول الظلامية، والسلفية، وسائر ما توصف به هذه الظاهرة. وهو يعالجها، إنطلاقاً من القضية الأولى، ومن هواجسه فيها، وما يرتبط بها من خوف على مستقبل العرب الفلسطينيين، المقيمين في إسرائيل، في ظلّ ظاهرة العداء التي أشار إليها، والتي تترافق مع الحنين إلى «الترانسفير»، وبروز فكرة «الإبارتهايد»، أو الفصل العنصري.. إلخ. وهو، إذ يحذر من مخاطر الإنزلاق في الظلامية، في ظل بروز هذه الظاهرة، يعود باللائمة على اليساريين العرب، بما في ذلك الشيوعيين، في طريقة تعاملهم السلبي، في الماضي، بشكل عام، مع التراث العربي الإسلامي، أو عدم الإهتمام الكافي بإبراز ما هو مضيء في هذا التراث.

القضية الثالثة، تتمحور حول المشروع الإشتراكي، الذي وجه إليه انهيار الإتحاد السوفييتي ضربة قاسية. وهو، هنا، يؤكد، بوضوح، تمسكه بهذا المشروع، من خلال تساؤلات كبيرة عن الأسباب التي أدت إلى فشله، ومن خلال تساؤلات، من نوع آخر، موجهة إلى الذين يعتبرون أن ما حصل ليسوا هم مسؤولين عنه، ولو جزئياً، لأن المسؤولية، هنا، هي، تحديداً، وحسب رأيهم، مسؤولية الأكبر والأقدر. وكأن حركة التاريخ مفصولة بعضها عن بعض، ومجزّأة ومجتزأة. وهو، هنا، يستعيد أفكاراً من لينين حول الثورة، ومخاطر اللعب بها، وبمسارها، وبمصيرها. ويطرح، في هذا السياق، فكرتين أساسيتين: الفكرة الأولى، يعارض فيها الموضوعة التي تقول بأن المنجزات الإجتماعية لا تتحقق إلاّ بوصول الشيوعيين إلى الحكم، بشكل أو بآخر، لينفي، بالتالي الموضوعة التي تقول بضرورة وصول الشيوعيين إلى الحكم، بأي شكل، وبأية وسيلة. الفكرة الثانية يعارض فيها الموضوعة التي تقول، تعسفاً، بتعارض الدمقراطية مع الإشتراكية، في الدولة

والمجتمع، وفي حياة الحزب. ويتساءل، بمرارة، لماذا تركنا العالم الرأسمالي ينتزع منا علم الدمقراطية، في أهون سبيل؟!

إلاّ أن هذه القضايا، في الشكل الذي عرضتها فيه، لا تكفي للدلالة على ما يختزنه هذا الكتاب الصغير من أفكار تبيّن القاعدة الفكرية التي ينطلق منها، كأساس، في كل جدالاته، وسجالاته، حتى فيما طرحه من مواقف وآراء تتعلق بالمرحلة الراهنة، وجوهرها عملية السلام الجارية بين العرب وإسرائيل. وهي المواقف والآراء التي اختلفنا معه كثيراً حولها، وحول شكل طرحها، وحول ملاءمتها للحاضر وللمستقبل، بالنسبة للشعب الفلسطيني، وللشعوب العربية، وحتى بالنسبة للسلام، إذا ما أريد لهذا السلام أن يعيش!!

وبالطبع فإن كتاباً من هذا النوع، أي في الشروط التي كُتبت فيها فصوله، أي الرسائل والمقالات، وفي الهدف المباشر لدى إميل منه، لا بد أن يحمل أفكاراً وآراءً ومواقف إنفعالية، ومتسرعة، وغير دقيقة، لأن طابعها سجالي، وذاتي. ولذلك تجاوزتها، وأنا أستخلص من هذا الكتاب أفكاراً أساسية، واجتهادات فكرية، تضيف إلى وصفاته، كسياسي، وكقائد حزبي قديم، مستقيل، وككاتب سياسي، وكأديب، صفات المفكر، سواء اتفقنا معه، في هذه الأفكار، أم اختلفنا، حتى التناقض.

إميل حبيبي، في كتبه، وحتى في اليومي من مقالاته السياسية، وفي كتاباته الأدبية، وفي هذه النماذج من الأفكار التي نعرضها، فضلاً عن كتابه الأنف الذكر، وفي سلوكه، كسياسي، وكمثقف ملتزم، هو مفكر، بامتياز.

(5)

يذكّرني إميل حبيبي، في رحيله المدوي، برفاق له، ورفاق لنا، آخرين، رحلوا قبله. وكانوا، بمقاييس مختلفة، متميزين في نشاطهم، الفكري والسياسي والأدبي والنضالي. يذكرني بحنّا نقارة، وإميل توما، وتوفيق زيّاد.

■ حنا نقارة، الذي لم يلمع إسمه في عالم السياسة والفكر والأدب، كان واحداً من مؤسسي الحزب الشيوعي الفلسطيني، والحزب الشيوعي الإسرائيلي. وكان يمارس مهنة المحاماة، كنشاط عملي مباشر. والقليلون في العالم العربي يعرفون إسمه، ويعرفون تاريخه. ولكن الذين يعرفونه يستطيعون أن يحددوا، بسهولة، بعض عناصر الشبه بين شخصيته وشخصية إميل حبيبي، في البنية الجسدية، أولاً، وكلاهما فارع القامة، وفي الحضور الشخصي، وفي الجرأة في طرح الأفكار، وفي عدد من الخصال الشخصية الأخرى. ولكن كنتُ أتمنى أن أقرأ مذكراته لكي أتمكن من تحديد ملامحه، الشخصية والسياسية، وملامح سيرته، بدقة أكثر. فمعرفتي القليلة به، وهي تعود إلى أوائل السبعينات، لا تكفي للدخول في مغامرة الحديث عنه بأكثر مما فعلت. لا أذكر، بالتحديد، متى غادرنا حنا نقارة. ولعل ذلك كان في السنوات الصعبة، التي كنا فيها، في لبنان، أسرى الموت اليومي الدائم. فلم ننتبه إلى غيابه.

■ أما إميل توما فاسمه ظلّ يتردد، خلال أكثر من ثلاثة عقود، بفعل ما انخرط فيه من أبحاث تاريخية، سواء في جذور القضية الفلسطينية، أم في جذور القومية العربية، تاريخاً وثقافة، وحركات فكرية

وسياسية، أم في المخزون التراثي العربي، الذي ألقى إميل أضواء على أبرز الحركات الفكرية المضيئة فيه. ولا تزال كتب إميل توما، في هذه الميادين البحثية، التاريخية والتراثية، تغني المكتبة العربية، وتثريها. وأذكر، يوم زرته، وهو على فراش الموت في بودابست، في صيف عام 1985، وكان قد أصبح هيكلاً عظمياً، أنه قال لي، وابتسامة متفائلة، يعتليها الألم واليأس: «.. لو أن هذا السرطان اللعين يمهلني بضعة أشهر لكي أكمل الكتاب الذي بين يدي! أما الكتاب الآخر فسأكتفي بالمخطط العريض الذي وضعته له. فقد يكون مفيداً لمن سيقوم، بعدي، بمتابعة جهدي..» ولكن المرض اللعين لم يمهل إميل توما. فمات في ذلك العام، بالذات.

■ على أن موت توفيق زيّاد، شاعر المقاومة، ورئيس بلدية الناصرة، ونائب حزب «راكاح» في الكنيست، وعضو المكتب السياسي في الحزب، الذي حلّ في مناصب عديدة كان يشغلها إميل حبيبي، بعد أن قرر التخلي عنها، بمحض إرادته، قد كان موتاً مفجعاً. كان ذلك في عام 1994، في حادث سيارة، وهو في طريق عودته من أريحا، بعد أن قام بزيارة تهنئة لياسر عرفات، لدى أول زيارة لهذا الأخير إلى منطقة الحكم الذاتي، في أعقاب توقيع إتفاق أوسلو. أذكر توفيق زيّاد، شاعراً وسياسياً، ومناضلاً. وأتذكر مرحلة بكاملها كان فيها إسم توفيق زيّاد، إلى جانب شعراء المقاومة، واحداً من الرموز الكبار. ولعل قصيدته «عمان» هي من أجمل ما انحفر من إحتجاج عربي بالغ الدلالة، في وجدان المقاومين والمناضلين الفلسطينيين والعرب، في أول السبعينات، من داخل الأرض المحتلة، من جراء ما أصاب الفلسطينيين على يد أشقائهم العرب. وقد تكون ويلات ذلك الزمان، وأزمنة جاءت فيما بعد، هي الأكثر إيلاماً من أي قهر عانى منه الشعب الفلسطيني على يد جلاديه، مغتصبي أرضه وحقوقه، وقاهري حريته وإرادته، ومعتقلي أحلامه.

أذكر هؤلاء الرفاق الثلاثة لإميل حبيبي، أذكرهم في هذه اللحظة التي أعبّر فيها، على طريقتي، عن المرارة التي يولدها غياب إميل حبيبي. فقد جاء هذا الغياب في الوقت الذي كان يعاني فيه إميل إمتحانات حياته كلها، إمتحان الجهر برأي مختلف، وامتحان مواجهة ردود الفعل، الصحيحة والخاطئة، التي ولدها هذا الرأي المختلف، وامتحان الدخول، قسراً، في هذا الشكل من الإضطراب والفوضى، في عصر جديد سيطلقون عليه، ببساطة، عصر السلام الأمريكي بين العرب وإسرائيل، المفروض بقوة القهر والعجز والهزيمة، والحامل كل عناصر الإذعان، وكل إحتمالاته، القريبة، والبعيدة المدى.

أذكر هؤلاء الرفاق، مع إميل حبيبي، لأحيّي فيهم جميعاً حلماً لا يجف معينه، ولا ينقطع دفقه، وتراثاً هو من إبداعات هذا الحلم وتجربة إنسانية هي نسيج وحدها، ولأعلن، برغم المرارات التي ولدتها حياتنا الصعبة، وبرغم الموت المتواصل، العادي والإستثنائي، تجديد إنتمائي إلى المشروع المستقبلي، الذي يحمل إسم الإشتراكية، أي إلى المستقبل الذي سيكون جديداً مختلفاً، لن أغامر في التفصيل في توصيفه، أي إلى المستقبل الذي أسهم فيه هؤلاء الرواد مع آخرين قبلهم وبعدهم، في وضع أسسه، وفي تطويره، بالصواب والخطأ، بنضالاتهم، وبإبداعاتهم الأدبية والفكرية الطليعية.

(*) كريم مروة: كاتب ومفكّر لبناني.

«خرافية سرايا بنت الغول»

سيرة ذاتية تحكي حياة إميل حبيبي

د. رضوى عاشور

هذه قراءة لـ «خرافية سرايا بنت الغول» (1991) للكاتب الفلسطيني إميل حبيبي الذي سبق أن قدم لنا «سداسية الأيام الستة» (1969) و«الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» (1974) و«لكع بن لكع» (1980) و«إخطية» (1985).

يستهل إميل حبيبي نصه بخطبة للمؤلف يقول فيها: «ولما كنت مؤمناً، والمؤمن لا يُلدغ من جحر مرتين، فقد أخرجت سرايا من جنس الرواية الطويلة منذ البداية. فما هي إذن؟».

نبدأ في قراءة النص فيلازمنا السؤال: ما هي «سرايا بنت الغول»؟ هل هي سيرة ذاتية أم رواية سيرة أم جنس أدبي استولده الكاتب من السيرة والرواية والحكاية الشعبية؟

إن السيرة الذاتية في أبسط تعريف لها نص يكتب المؤلف فيه قصة حياته، أو جانباً من هذه القصة، وينطبق هذا التعريف على «سرايا بنت الغول» من حيث أنها تسجل حياة إميل حبيبي المولود في حيفا سنة 1921 والمقيم حالياً في الناصرة ورئيس تحرير جريدة «الإتحاد» لسنوات طويلة (وكلها تفاصيل معروفة عن الكاتب وترد في النص) ومع ذلك فإن «سرايا بنت الغول»، على غير المتبع في السيرة الذاتية، حيث يتطابق شخص المؤلف وشخص الراوي والشخصية المحورية في النص (حتى إن كانت الإشارة إليها بضمير الغائب) تقدم لنا راوياً تسهل مطابقته مع المؤلف ومروياً عنه علينا أن نكتشف علاقته بالراوي وكاتب النص!

وهنا لا بد من التوقف عند ذلك العقد المراوغ الذي يعقده إميل حبيبي مع قارئه حين يسمي نصه «خرافية» وهو تعبير يستخدمه الفلسطينيون للدلالة على الفعل المدهش والحكاية المدهشة. وحين يشير في خطبة المؤلف إلى أن «خرف» الأصل الثلاثي الذي اشتقّت الكلمة منه يعني جني الثمار

و«المخرفة» هي البستان و«المخرف» إناء يخترف الثمر فيه و«خرافة رجل من غدرة استهوته الجن فكان يحدّث بما رأى فكذبوه وقالوا: «حديث خرافة». وهو حديث مستملح ولكن كذب» (ص6).

أقول إنه عقد مراوغ ذلك الذي يعقده إميل حبيبي مع قارئه إذ أن الإشارة إلى «خرف» ومشتقاتها الذي يجتمع فيها معنى جني الثمار تشي بأننا سنقرأ نصاً عن حياة الكاتب وما جناه من ثمارها والإشارة إلى «خرافة» صاحب الحديث المستملح الكاذب (بمعنى المتخيل) تشي بعكس ذلك.

وإن كانت الكتابة فعل مقاومة للموت «وتهدئة للنفس المستريعة على حتمية الفناء» (ص39) فإن كتابة السيرة الذاتية التي عادة ما تأتي لتسجيل مسار العمر على مشارف إكتماله، تكون أكثر وعياً بهذه الحقيقة.

يسجل النص «الذي كان في البدء والذي سمعناه والذي رأيناه بعيوننا والذي شاهدناه ولمسته أيدينا من جهة كلمة الحياة» (من رسالة يوحنا الرسول الأولى) إذن هو نص عن «الذاكرة» التي تجتهد في استرجاع ما عاشته وتتعذب في طريق وعرة (يسميها الكاتب درباً للآلام) تطلب حقيقة ضائعة تنبش عنها في الأماكن وأغوار النفس.

ولما كانت الطريق متشعبة فإن أسلوب التداعي الذي درج إميل حبيبي على استخدامه في نصوصه السابقة يكتسب هنا مشروعية أكبر إذ يمكّنه من الإنتقال الحر من مساحة إلى سواها. وبهذا تتجاور وتتداخل الواقعة المعاشة والوصف الجغرافي وتاريخ الأماكن والتأمل الفلسفي والتعليق الساخر والإيماءة السياسية. وبجرأة حرة يضمّن الكاتب نصه آيات قرآنية ونصوصاً توراتية واقتباسات من الشعر العربي القديم والكتابات الفلسفية والأدبية. يقول الراوي / المؤلف: «وأراني في هذه الخرافية وفيما قبلها، ذا عرق دساس يرجع إلى جدتي «مريم الحيفاوية» في رواياتها المتناقضة والمنفتحة على رواية منفتحة على رواية وهلمّ جراً كأنها شهرزاد وقد شاخت بعد ألف ليلة وليلة ولم يبق لها في الليالي سوى أحفادها تحكي لهم حكاياتها حتى يناموا أو تنام» (ص159).

ولما كان البحث عن حقيقة «الأنا» متشعباً وممتداً بطول سنوات العمر السبعين (عمر الكاتب) فالتهديد يصبح قائماً بإنتاج نص هلامي فاقد للشكل وهو ما يواجهه إميل حبيبي بأساليب متعددة.

فهو أولاً: يستخدم صورتين أساسيتين تسريان في النص وتضفيان عليه وحدة وتماسكاً: صورة الباكي على الأطلال وصورة صياد وحيد جالس على صخرة مستوحشة في البحر. وإذ يجد الكاتب في الصورة الأولى - صورة الباكي على الأطلال - إمكانية لمد جسر تواصل بين وجدان القارىء المعاصر وذاكرة وجدان جماعي فهو أيضاً - وهذا هو الأهم - يجد فيها معادلاً موضوعياً لحاله كفلسطيني بقي في أرضه رغم رحيل أهله وتبديل إسم البلاد من فلسطين إلى إسرائيل.

أما الصورة الثانية التي كثيراً ما تتداخل مع الصورة الأولى وترفدها فهي صورة إميل نفسه صياداً جالساً تارة على صخرة في جبل الكرمل المطلّ على بحر حيفا وتارة على صخرة على شاطىء الزيب - القرية الفلسطينية القديمة الواقعة على الساحل ما بين عكا ورأس الناقورة والتي نسفت على ساكنيها فلم يبقَ منها سوى تاريخ وجودها.

وفي الصورتين - الباكي على الأطلال والصياد الجالس على صخرة مستوحشة - يجتمع وعي النقائض،

وعي الفقد والبكاء على المفقود، ووعي استحضار المفقود ذاكرة ورسماً وكتابة تصبح في ذاتها عنصر وجود وحياة وديمومة.

ثانياً: يخلق الكاتب حكاية داخل الحكاية. فالراوي يحكي عن نفسه عبر تداعياته بقدر ما يحكي عن عبد الله ـ الشخصية المحورية في النص ـ وحكايته مع سرايا. وهنا قد نجد بعض تفسير لاختيار الكاتب توزيع «الأنا» على راوٍ ومروي عنه.

يحمّل المؤلف شخصية سرايا وحكايتها أبعاداً رمزية وأسطورية. هي صبية غجرية عرفها الكاتب في شبابه وتقاسم معها معارفه وشطحات خياله. وهي «واحة من ينابيع ماء، ومن أشجار دائمة الخضرة ذات ظلال وارفة، لا سراب واحة. سرايا موجودة وجود الكرمل وكوزه المعطاء والفيّاض، تشاهده وتسمعه وتشمه وتتذوقه في آن واحد ـ لا مجرد رؤيا من رؤى الكرمل» (ص42) وسرايا اختطفها الغول المتجسد مرة في صورة فارس صليبي يأخذها وراء البحر ويسجنها في قصره في بلاد الفرنجة والمتجسد مرة أخرى في غول التناسي ثم النسيان. سرايا ـ يقول الكاتب «وجه سره الدفين» (ص36) الذي لم ينفك يبحث عنه «في الطيّات المجهولة من ضميره الذي حبسه في قصر شيّده فوق قمة يخفيها الضباب الأبدي من قمم الكرمل» (ص37).

نقرأ النص ونظل نتساءل: من هي سرايا؟ هل هي موهبة الكاتب وخياله الإبداعي الذي أنكره أو همشه حين احترف العمل السياسي والصحافة؟ يقول المؤلف: «لقد أعطيت سرايا منذ البداية، فكيف حبستها فوق غيوم الإهمال حتى دخولي إلى صومعة النهاية! وجدت مهداً عائماً على وجه الماء التقيت فيه طفلة تصيح صيحة الإستهلال، مشّت في وجهي ونطقت، في المهد العائم «يابا» والدم درشق؛ فكيف اخترت أن أكون واحداً من الملايين الذين لم يكتب لهم أن يعطوها ملء النفس بأنني سابح مع القلة الشجاعة في وجه التيار.

«فهل نقبل من شجرة الإجاص أن تثمر باذنجاناً وأن تبرر فعلتها هذه بالإدعاء أنها تود إطعام الفقراء «لحم الفقراء»؟ (ص8).

تناسى الكاتب سراياه حتى نسيها، تناساها من شدة القهر. يقول محاوراً نفسه:

«ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان.

صحيح، بالتأكيد صحيح.

فبالإضافة إلى الحياة بالخبز هناك إنطلاقة النفس والنظرة في ما حولها من أفلاك. ولكن مع العمل، يا أبتاه، والحياة نفسها غير متوفرة لنا؛ ناهيك عن الخبز وحده، ولا فلك آمن لنا ولا فلقة فلك، ولا فلقة فلك؟! فكيف نلام على إنشغالنا بالخبز وبفلسفة الخبز» (ص149).

وتحملنا شخصية سرايا بإيحاءاتها الرمزية إلى ثالث الأدوات التي يستخدمها إميل حبيبي في نصه وهي إضفاء صفات أسطورية ودلالات رمزية على وقائع وشخصيات منها، فضلاً عن سرايا، شخصية العم ابراهيم «حكيم العرب» الذي يداوي بالأعشاب البرية ويحتوي جرابه على الطيور والأفاعي المحنطة والكشاكيل الصفراء وزجاجات العطور. وتجتمع في صورة الرجل شخصية عم قروي يلهم الصغار بمعارفه المتنوعة وحكاياته المثيرة وشخصية غريبة متفرّدة تحوي حياتها كما الجراب الذي تحمله غرائب وعجائب.

بيده عصا «منذورة» أو «مستورة» ذات أطواق ثلاثة تنتهي بمفتاح الحياة المصري.

وتكتمل الدلالات الرمزية لشخصية ابراهيم بالإشارة إليه مراراً «بالإسماعيلي المتنصر»، فقد كان يقول أن أصل العائلة يعود إلى جد اسماعيل باطني استجار بعائلة نصرانية من مذبحة نزلت بالباطنية من مئات السنين «فنشأ أولاده على دينها ظاهراً. وأما باطناً فاختاروا واحداً من كل جيل يورثونه ما أبطنوا» (ص125).

وكان عبد الله - صورة إميل لذاته - يتمنى أن تكون وراثة السر الباطني والعصا من نصيبه إلاّ أن عمّة أورثها لأخيه جواد الذي هاجر مع من هاجر من فلسطين إبان نكبتها الأولى. أما ابراهيم نفسه فقد اختفى، يبحث عبد الله عنه ولا ينفك ينتظر ظهوره.

وتحمل هذه الشخصية بعصاتها المستورة وسرها المتوارث واختفائها ووعد ظهورها تراث الإسماعيلية الباطنية الذي، وإن لم يظهر مباشرة في النص، يسري بهدوء فيه ويغذي معنى أساسياً من معانيه. إن الإشارة إلى ابراهيم بالإسماعيلي المتنصّر تجعله امتداداً لتراث معارضة ثورية وتراث اضطهاد عنيف وتراث إخفاق مستمر وتراث تفاعل ثقافي مميز (حيث تفاعلت الإسماعيلية مع السابق على الإسلام من ديانات وفلسفات منها الزرادشتية واليهودية والمسيحية والأفلاطونية الجديدة).

فهل أراد إميل حبيبي أن يجعل من شخصية ابراهيم بعصاته «المنذورة» و«المستورة» إماماً «يملأ الأرض عدلاً وطمأنينة، بعد أن امتلأت جوراً وظلماً، وتعم السعادة ويجلب السلام» وهي مهمة الإمام كما تصيغها هذه الطائفة؟

يختفي ابراهيم كما اختفى محمد بن الحنفية، الزعيم الروحي للمتشيعين في جبال رضوى. وابراهيم في النص غائب لم يفقد في عودته الأمل كالإمام المختفي الذي يعتقد الإسماعيلية والشيعة عموماً في عودته مهدناً منتظراً.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن تراث الإسماعيلية بما يتضمنه من مبادىء «التقية» والإختفاء حفاظاً على النفس لمعاودة الظهور تتجاوب مع شاغل أساس من شواغل إميل حبيبي نجده في أعماله السابقة وخاصة في «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» حيث يعيش سعيد المتشائل حياة مزدوجة إحداهما نتاج لذاته الأصلية والثانية مموهة تدعي غير حقيقتها إتقاء لبطش الدولة الصهيونية. وفي رواية «المتشائل» أيضاً سر دفين يتوارث من الوالد والوالدة إلى الولد وإن هما بين الجدران المعلقة، سر يتصل بحقيقة الذات وهويتها.

وتحفل خرافية سرايا بنت الغول بالصور ذات الدلالات الرمزية التي تتضافر مجتمعة - في توازيها وتقاطعها - في خلق مجاز أساس دال. من هذه الصور البئر والسجن والنفق المعلن النهاية والكهف تقابلها صور عين الماء والبحر والصخرة وجبل الكرمل وصورة سرايا التي تنتظم وتجتمع فيها هذه المجموعة الثانية من الصور.

«سرايا يا بنت الغول دلّي لي شعرك لأطول»، سرايا في الحكاية الشعبية والنص حلم الكاتب بالخروج من بئره وسجنه وكهفه إلى عين الماء وخضرة الكرمل والبحر.

وتتقاطع الأصوات في النص وتتعدد: صوت يانس يردد مع إبن الأثير «فيا ليت أمي لم تلدني ويا ليت

مت قبل هذا وكنت نسياً منسياً». وصوت يقاطعه بكتابة النص التميمة الذي يدرأ الوحشة عن الروح متمتماً:

عسى الكرب الذي أمسيت فيه يكون وراءه فرجٌ قريب
فيأمن خائف ويفك عان ويأتي أهله النائي الغريب

صوت يعي أن ما ضاع ضاع لن تشهد العينان رجعته وصوت يستعيد ويستحضر ذلك الذي ضاع (سرايا أو فلسطين- شوارعها، مبانيها، ملامح كرملها) ويطلقه عبر الكلمات حياً ونابضاً.

صوت حسرة وندم، وصوت يبرر مسار العمر ويدافع عنه. صوت يرثي للذات التي لم يرفق بها أحد من الزملاء أو الرفاق وصوت يثأر للذات مما أصابها فيعلي من شأنها.

أشرت في البداية إلى عقد مراوغ عقده المؤلف مع قارئه أبقى فيه الباب مفتوحاً على إمكانية أن يكون النص سيرة ذاتية أو أن يكون كحديث عذرة مستملحاً و«كاذباً» بمعنى متخيل ولم يحدث لمن يرويه. على الآن أشير إلى أن هذا العقد المراوغ، كان صادقاً ودقيقاً إذ عكس تلك الطبيعة المزدوجة للنص. فلماذا، والأمر كذلك، لا أسلك الطريق السهل وأخلص إلى أن «خرافية سرايا بنت الغول» رواية سيرة، أي رواية تستخدم بعض عناصر من حياة كاتبها وتظل رغم ذلك عملاً روائياً؟

دعواي- وهذه هي فرضيتي الأساسية التي اجتهدت في بحثها- أن «سرايا بنت الغول» رغم ما فيها من عناصر المتخيل والمصنوع سيرة ذاتية تحكي من ألفها إلى يائها حياة إميل حبيبي كاتب النص.

وفي تقديري أن إميل حبيبي لجأ إلى ما لجأ إليه من عناصر متخيلة وشخصيات ذات أبعاد أسطورية ورموز وصور لسببين أولهما رغبة في أن يحكي عن حقائق من حياته يقصر عن تجسيدها سرد الوقائع وحدها. لقد اختار إميل حبيبي أن يكتب حقائق روحه على طريقة بعض الشعراء والمتصوفة. ثانياً: يشير الكاتب أكثر من مرة في نصه إلى أنه يلف ويدور، يخشى البوح، يستصعب البوح، أو يؤجل البوح بما في مكنون نفسه. إننا نقرأ نصاً يقول فيه إميل القائد السياسي والعضو الحزبي البارز ورئيس تحرير جريدة «الإتحاد» لسنوات طويلة أنه نادم على مسيرته، ليس نادماً على قناعاته بقدر ما هو نادم على احترافه للعمل السياسي «هل تقبل عذراً من شجرة إجاص أثمرت باذنجاناً أنها توفر للفقراء «لحم الفقراء»» ولو أن هذا الإعتذار الذي يسري في النص جاء على غير ما جاء عليه من تعبير شعري لبدا وكأنه تنصل هزيل من حياة كفاحية ملتزمة.

وإميل في نصه لا يتنصل من كفاحه ولا يندم على عطائه ولكنه يحاسب نفسه المؤهلة بالفطرة والخلقة لعطاء - له قيمته الكبيرة أيضاً- في مجال الكتابة الإبداعية. لم يكن بالإمكان في رأيي، أن ينقل الكاتب فكرته هذه إلاّ بصورة سرايا بنت الغول التي تتجسد فيها القيمة البديلة والتي يندم الكاتب على تناسيها ثم نسيانها.

وهنا أنتهي من هذه القراءة لـ «خرافية سرايا بنت الغول» وهي قراءة تستقصي نقطة بعينها وتترك لقراءات لاحقة تناول عناصر أخرى في النص، لعل من أهمها الخصائص الأسلوبية لهذا الكاتب الذي تتميز كتابته بخصوصية شديدة على المستويات الصرفية والتركيبية.

حين أصدر إميل حبيبي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» تحفظ عليها بعض

النقاد الذين رأوا فيها بناءً مفككاً لا تنطبق عليه مواصفات العمل الروائي. وأشاد بها البعض الآخر من النقاد (وكنت منهم) إذ وجدوا فيها بداية مدهشة توصل ما انقطع من تراثنا القصصي وتخرج بالرواية العربية من حظيرة الواقعية الأوروبية إلى مدى أرحب وأكثر أصالة.

وبصدور «خرافية سرايا بنت الغول» يطرح إميل حبيبي شكلاً جديداً لكتابة السيرة الذاتية مستخدماً أدوات لم يسبق استخدامها في هذا النوع من الكتابة. وهو بذلك يكسر الحدود المعتمدة لهذا الجنس الأدبي ويفتح آفاقاً جديدة، وإمكانيات غنية لتطوره.

(*) نص المداخلة التي قُدِّمت في مؤتمر «الرواية العربية: الحاضر وآفاق المستقبل» (جامعة القاهرة، 24 ـ 26 فبراير 1992) والمداخلة ملخّص للدراسة المقدمة إلى المؤتمر.

(**) «خرافية سرايا بنت الغول» ـ الطبعة الأولى: «دار عربسك للنشر» ـ حيفا ـ 1991.

لكع بن لكع

بين إشكالية المضمون والعلاقات النصيّة

باسيلا حنا بواردي

مدخل

لقد جاءت كتابة مسرحية «لكع بن لكع» (يشار إلى المسرحية في الصفحات التالية باختصار: «لكع») للكاتب إميل حبيبي (1921 ـ 1996) سنة 1980، متزامنة والتقارب الإسرائيلي ـ المصري، وفي ظل أجواء إتفاقيات كامب ديفيد، التي خرج المؤلف ضدها بشكل علني. وقد يكون في هذا التزامن إشارة إلى الصبغة الأساسية التي ميّزت المسرح الفلسطيني عامة، بما فيه «لكع»، مع بداية سنوات السبعين، بأنّه مسرح سياسي ومسيّس، ملتزم بالقضايا السياسية والإجتماعية التي تخصّ الشعب الفلسطيني، والعربي عامة (تجدر الإشارة في هذا المجال إلى أنّ الكاتب المسرحي سعد الله ونوس يفرّق بين نوعين من المسرح: السياسي، ومسرح التسييس. حيث يحدد مفهوم الثاني على أنه «حوار بين مساحتين»، ويقصد طرفي العمل المسرحي: العرض المسرحي والجمهور. ويحلم ونّوس بمسرح تمتلىء فيه المساحتان بعرض «تشترك فيه الصالة عبر حوار مرتجل وغني يؤدي في النهاية إلى الإحساس العميق بجماعيتنا وبطبيعة قدرنا ووحدته». ويتمّ هذا حسب ونوس عن طريق ارتباط موضوع المسرحية بحياة المتفرج ومشاكله، وبتبني الكاتب لبعض الوسائل الإصطناعية التي تؤدي إلى كسر طوق الصمت بين المساحتين المذكورتين. أنظر: ونوس 1989، ص43 ـ 420). وقد أخذ هذا المسرح على عاتقه زيادة الوعي القومي للهوية الفلسطينية، والخروج ضد النظم الإجتماعية والسياسية البالية، وبالتالي كشف الجوهر الحقيقي للأيديولوجيا الإسرائيلية السائدة.

فقد انشغل الفلسطينيون في الخمسينات والستينات بنضالهم من أجل كيانهم الماديّ من جهة، وأدّت الظروف السياسية والإقتصادية المحدودة التي عاشوها، من جهة أخرى، إلى إهمالهم لهذا النوع الأدبي. هذا ولم تؤدِ الفعاليات التراثية الشعبية، شبه المسرحية، التي انتشرت في ذلك الحين، كخيال الظل، أو الحكواتي وصندوق العجب، إلى تطوير مسرح حديث، مرتبط بالمفاهيم الغربية. وبقي الأمر كذلك

حتى بداية السبعينات، حيث بدأت الأعمال المسرحية الفلسطينية بالإتصال بالمسرح الغربي، والإقتباس منه.

وتمثّل سنوات السبعين ذلك التحوّل في العمل المسرحي الفلسطيني، خصوصاً على ضوء التحام جزئي الشعب الفلسطيني، بعد حرب حزيران 1967. فقد أدى هذا اللقاء الحضاري إلى ازدهار المسرح، كرد فعل مباشر للكبت والظلم (سنير 1995، ص66). وتميّز هذا المسرح قبل الـ 1967، بالعفوية والتلقائية. بل لم يكن المسرح الفلسطيني قبل الـ 1948 يعنى بالقضايا السياسية كالنثر عامة، بينما وظّف الشعر لهذا الغرض (سنير 1995، ص31 ـ 33).

وتعتبر مسرحية «قرقاش» (1969)، للشاعر سميح القاسم (ولد سنة 1939) من أوائل المسرحيات الفلسطينية التي كتبت مع وعي مسبق للمصطلحات الغربية، وبشّرت بميلاد مسرح فلسطيني محترف. فإلى جانب التراث الشعبي والتاريخ العربي القديم، استمدّ القاسم تقنيات العمل المسرحي من المسرح الملحمي لبريخت (1898 ـ 1956) وخصوصاً من مسرحية الأخير المشهورة «دائرة الطباشير التوقازية» (1943 ـ 1945) إذ يهاجم القاسم فيها المجتمع البرجوازي ومعاييره، ويعالج صراع الفلسطيني مع الظلم الذي يلحق به من التسلط الإسرائيلي.

وتأتي «لكع» في هذا المجال لتتوّج هذه الأعمال المسرحية الجادة، التي خرجت على نظام السلطة والرقابة، ولتعالج بمضمون وبناء مركّبين، صراع الشعب الفلسطيني ونضاله خلال معايشته لمآسيه المتلاحقة، منذ الـ 1948. ويقوم هذا البحث في الأساس على محاولة الكشف عن منابع هذه التراكيب مجتمعة، العربية والغربية، وكيف استغلّ الكاتب معرفته الواسعة بالأدب الكلاسيكي العربي، ليستمدّ منه لغة الحوار والسرد، إلى جانب التقنيات المسرحية الملحمية الغربية، التي استغلها ليعزّز مضمون النص، خصوصاً في توظيفه المكثّف لفعل التغريب، كما استقاه من مسرح بريخت السياسي.

المضمون ومبنى تسلسل الحدث:

تتكوّن المسرحية من ثلاث جلسات رئيسية، هي على التوالي: مجنونة بدر، بدر، المهرّج. وتقسم كل جلسة إلى عدد من الفصول المعنونة بغرابة متعمّدة، لتضفي على المسرحية بُعداً رمزياً. و«لكع بن لكع» كما يعرفها الكاتب في عنوان المسرحية، «حكاية مسرحية»، تروي مضمون ثلاث جلسات أمام صندوق العجب (حبيبي، «لكع»، 1980، ص9). وإذا كان مسار سير الأحداث داخل النصّ المسرحي الدرامي/ الأرسطي، يُبنى في الأساس على تتابع زمني داخل إطار مكان محدد نحو النهاية، مروراً بتصاعد الحدث نحو قمة، ومن ثمّ انحداره إلى الحل، فإنّ الأمر في هذه المسرحية يختلف إختلافاً كلياً. فقد اعتمد المؤلف إطارين أساسيين في تحديد عنصري المكان والزمان:

1. الإطار العام. وهو زمان ومكان سرد المهرّج ومجموعته، مضامين وحكايات معيّنة.

2. الزمان والمكان اللذان تحدث فيهما هذه الحكايات والمضامين. أما الإطار العام، فالزمن فيه يمتدّ من بداية الليل تقريباً، في قرية أو مجمّع لفلسطينيي الداخل، دون الإشارة إلى مكان محدد، حيث يجتمع أهل

الحارة «لقضاء أمسية أسطورية مع صندوق العجب» («لكع»، ص9). ويذكّرنا هذا بليالي السمر التراثية، حيث كان الناس يجتمعون حول الحكواتي، أو الشاعر التقليدي، ليستمعوا إلى القصص الشعبية والشعر التراثي التقليدي. وتنتهي هذه الأمسية مع ساعات الليل المتأخرة، «أمّا أنا وقد يكون هناك غيري، فلا أنام فيما تبقّى من جوف هذه الليلة..» («لكع»، ص158). أما الزمان والمكان في الإطار الثاني فهما متغيّران بحسب مضمون الحكاية أو ماهية النص المطروح على الجمهور. الزمن العام إذن، يتقدّم إلى الإيغال في الليل، ولكن بشكل منفصل عن الحكايات والمضامين المحكية داخل الفصول. إذ ليست هناك علاقة سببية بين الزمان والمكان العامين، والأحداث. فالمسرحية أصلاً لا تطرح نسقاً متتالياً للحدث، وإنما تعتمد على طرح جلسات خاصة تعالج الوضع الفلسطيني والعربي عامة في أزمنة مختلفة وأمكنة غير محددة. «إذن فالحكاية المسرحية هي لوحة حائط عملاقة، تظهر في إطارها الواسع.. الملامح الجوهرية في العالم العربي، وإسرائيل، ويتحرك في مركزها الشعب الفلسطيني» (فاعور، 1993، ص120). وتتركز كل جلسة بفصولها بموضوع أو مشكلة أو قضية على صلة بالإنسان الفلسطيني العربي، وماهية صراعه مع السلطة أينما وجد. ويعطي الأسلوب الرمزي الذي اعتمده المؤلف للقارىء حرية الإستنتاج في كثير من الحالات بأنّ الكاتب لم يتطرق إلى القضية الفلسطينية العربية فحسب، وإنما يطرح جوهر قضية الإنسان المقهور وصراعه مع السلطة بشكل عام. لذا تحاول هذه المسرحية إبراز الصراعات القومية في أماكن أخرى في العالم، لو تجاهلنا للحظة ذكر المواقع الجغرافية الفلسطينية، ككفرقاسم ودير ياسين وعكا ويافا والطيبة وغيرها (قارن الفصل في عنصري المكان ومكان في مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» لسعد الله ونوس). ولا يبعد أسلوب الفصل هذا لعنصري الزمان والمكان عن الأسلوب المتّبع في المسرح الملحمي كما وضع أسسه المؤلف المسرحي الألماني الأصل برتولد بريخت. إذ يعتمد بريخت في مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية» على أسلوب مشابه، عندما يعطي للمغني الذي يلعب دور الراوي أيضاً، حق سرد حكاية معينة، يحاول من خلالها إثبات مضمون معين: الأقدر على الشيء أحق به، «إن الأشياء ينبغي أن تعطى للذين يقومون عليها» (بريخت (د.ت)، ص236 ـ 237). فزمن ومكان الأحداث في مسرحية بريخت هو الآخر ينقسم إلى قسمين:

1. الإستهلال. وهو تصوير لخلاف بين مجموعتين حول قضية الإستيطان في وادٍ معيّن في الإتحاد السوفييتي سابقاً.

2. بناءً على ذلك يقوم المغني، من أجل المساعدة في حلّ النزاع، بسرد حكاية قوقازية تتكوّن من خمسة فصول، تنفصل فيها الأحداث عن الإستهلال، من ناحية الزمان والمكان. التشابه إذن قائم وقد يكون مردّه سياسياً أو فنياً. ولا يخفى علينا في الوقت ذاته تأثر الكاتب بأسلوب بريخت المسرحي الذي توافق على ما يبدو مع وجهة نظر حبيبي الشيوعية في زمن كتابة المسرحية. هذا وسنأتي على توسيع النقاش في هذه القضية لاحقاً.

تبتدىء المسرحية مع دخول المهرج قشمر بن غمرة الذي يلعب دوراً أساسياً في كل مشاهد المسرحية. فهو يسرد ويحاور، يتّصل بالحدث وينفصل عنه، ينبىء عن الماضي ويتنبأ للمستقبل. إلاّ أن المهرج صاحب صندوق العجب، يخرج عن دوره التقليدي، المنحصر داخل دائرة التسلية، ليتعداها إلى

كونه إنساناً فلسطينياً صاحب مبادىء، يروي قصة شعبه، ويفتتح أمسيته بعبارته المشهورة «قم وتفرّج يا سلام على عجايب الزمان» («لكع»، ص11). و«عجايب الزمان» هذه كما سنرى، تتضمّن ما كان وما هو كائن وما سوف يكون من القضية الفلسطينية: «أنّ في صندوق هذا المهرج نجمتين تبددان الحلكة: ما كان وما سوف يكون...» («لكع»، ص23. قارن في هذا المجال مع دور المهرج ودور الحكواتي في مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر»، للكاتب سعد الله ونوس، حيث يقوم بسرد حكايات من الماضي يحاول من خلالها تثقيف السامعين وتوعيتهم لوضعهم القاتم المشابه لنهايات حكاياته. أنظر: ونوس 1993، ص47، وكذلك ص167). ولكن المهرج لا يمثّل إلاّ طرفاً من أطراف الشعب الفلسطيني ولذا تلتحم معه بدور، أمّ بدر، ليكتمل الصوت الفلسطيني. فالمهرج ممن بقوا في البلاد، أو ما اصطلح على تسميتهم «عرب الـ 48»، بينما بدور لاجئة فلسطينية، تشرّدت إلى البلدان العربية، حيث لاقت هناك الأمرّين. وتأتي بدور بعد أن يناديها المهرج بقصيدة «أشدّ على أيديكم» (زياد 1994، ص40 ـ 42) للشاعر توفيق زيّاد (1929 ـ 1994). بدور المتشردة، رمز اللاجئين الفلسطينيين، تظهر بعد صمت فلسطيني متواصل، ثكلى على غرار الشاعرة الخنساء (ت. 645م):

المهرج: بدور! بدور الخرساء
سوى طلاقة عينيها.
بدور: بل بدور الخنساء يا قشمر! («لكع»، ص15)

بهذا اللقاء تعود الذكريات، ويعود الحنين إلى غرناطة/ فلسطين، التي لم تنسَ أهلها، بل تظلّ تدعوهم إلى العودة («لكع»، ص17). وتجدر الإشارة في هذا المجال إلى أنّ أسلوب القناع المتمثّل هنا في استعماله لغرناطة لتدلّ على فلسطين، هو أسلوب شائع الإنتشار في الأدب العربي الحديث. حيث يعبّر الكاتب من خلاله عن أفكار ومضامين يخفيها خلف قناع لشخصية/ مكان تاريخي، مستلهم من التراث العربي الإسلامي بشكل عام. وهو بهذا يمكنه الإلتفاف على الرقابة السلطوية من جهة، وزيادة الطابع الإنساني للعمل الأدبي من جهة أخرى. وتعتبر شخصية لكع بن لكع في هذا السياق القناع المركزي الذي يستعمله حبيبي في مسرحيته، ليشير إلى السلطة الإسرائيلية، أو العربية الظالمة (سنير 1995، ص60).

وعلى الرغم من أنّ غرناطة قد تغيّرت بفعل «نيران أخرى جاءت تشتعل في قراك، تتحدث عن إله آخر بلغة أخرى» («لكع»، ص18)، إلا أنها ما زالت تحمل الأثر العربي الباقي إلى الأبد «باقٍ كما الصبر العربي باقٍ» («لكع»، ص21). وتحمل أيضاً البقية الباقية ممن بقوا ولم يرحلوا «حرصاً على البقية يا بدور» («لكع»، ص16).

ولكن الفلسطينيين على الرغم من تجزئتهم، يتّحدون بالممات والتشرّد، «فاليد واحدة والتربة واحدة» («لكع»، ص20)، «والمدافن تملأ هذه البلاد من عكا في الشمال، حتى الطيبة في الجنوب» («لكع»، ص19 ـ 20). ولذلك يحذّر المهرج بدور من الوقوع في الخطأ الذي تفقد الضحيّة معه ثقتها بنفسها وبظلم الجاني «لا تلومي الضحية» («لكع»، ص17). الموت إذن صفة تلازم الفلسطيني، وشبح يلاحقه. وهو أينما كان يواجه سلطة القمع التي تحاول جاهدة أن تمحوه، أن تطوّقه:

ما تركونا ننام كي نحلم بالبقاء
وما تركونا نعيش، بالصبر
حتّى اللقاء
أيقظونا على مجرّد البقاء («لكع»، ص27)

وأبرز مثال على كينونة الفلسطيني وقمعه، مجزرة كفرقاسم التي نراها من خلال عيون الأطفال، عندما ينظرون في صندوق العجب. وهو المقطع الوحيد في هذه المسرحية الذي يتم به النظر إلى داخل الصندوق. وليس بالصدفة اختار المهرج الصغار ليشاهدوا الصفيحة المتحركة من اليمين إلى اليسار، فكأنه بهذا يريد للأحداث الماضية أن ترسخ في ذاكرة هذا الجيل الناشىء خوفاً من النسيان. إلاّ أن المؤلف يبتعد في سرد أحداث المجزرة عن المباشرة والتقرير، ويتلو علينا مشاهد من «رقصة الموت في كفرقاسم» («لكع»، ص31). ويروي عن «أحضان في بلادنا أصبحت أضرحة» («لكع»، ص31)، وكيف تمّ حصد الأجساد البشرية في تسع موجات («لكع»، ص33. لرياض مصاروة، المؤلف والمخرج المسرحي من الناصرة، مسرحية بعنوان «الموجة التاسعة»، (النص محفوظ لدى المؤلف) تعالج مجزرة كفرقاسم. بل قد استمدّ المؤلف مشاهد المسرحية من فصل رقصة الموت في «لكع». فقد أصبح هذا الموتيف شائع الإستعمال، للدلالة على المجزرة. وللمؤلف، حبيبي، كتاب شبه تاريخي، يؤرّخ فيه لأحداث كفرقاسم: «كفرقاسم ـ المجزرة والسياسة»، دار عربسك، حيفا، 1976). ولكن فلسطينيي الداخل لم يلاقوا القتل لوحدهم، وبدور التي اختلطت عليها الأمكنة، تشهد أنّ الفلسطيني، أينما وُجد، عليه أن يرقص رقصة الموت كما في كفرقاسم:

بدور: وهل يقرّر المكان سوى الإنسان؟
أنت هنا وأنا هناك
أنت هنا وأنا الآن هنا
نحن هنا
كنت هناك يا قشمر
ومثل هذه الرقصة
رقصنا في كلّ مكان
فحيث نكون علينا
أن نرقص...» («لكع»، ص40).

وإن كان الإسرائيليون يمثلون السلطة في كفرقاسم، فإن عمليات القتل والمجازر تحدث أيضاً في بلاد يحكمها لكع بن لكع، القاسي اللئيم، تحصل تحت سلطة الأنظمة العربية وبلدانها الزاخرة بالزنازين وكل ممارسات القمع البشري ومقوّماته، من قتل وموت، وجهل وكمّ أفواه، وسجون وشنق:

بدور: يا ساتر يا ستّار!
إنّ كلمة السرّ هي الستر
المهرج: كلمة السر؟

بدور: دم دا دم دم
ذات رسالة خالدة.
المهرج: دم دا دم دم؟
بدور: جهل جهلهل واحدة
ذات رسالة خالدة
المهرج: جهل جهلهل؟
بدور: بلع بلعلع واحدة
ذات رسالة خالدة.
المهرج: بدور؟
بدور: خرس خرسرس واحدة
ذات رسالة خالدة.
المهرج: بدور؟
بدور: حبس حبسبس واحدة
ذات رسالة خالدة.
المهرج: سلام على عقلك!
بدور: شنق شنقنق واحدة
ذات رسالة خالدة. («لكع»، ص42 ـ 43).

إنّ في هذا النص استدعاء واضحاً لشعار الوحدة العربية «أمة عربية واحدة، ذات رسالة خالدة»، وإن المؤلف يشير بطريقة متهكمة غير مباشرة إلى مدى التشابه الذي يجمع بين ممارسات السلطة الإسرائيلية والأنظمة العربية تجاه الفلسطيني أينما وُجِد:

بدور: هنا هناك
سامحك الله يا قشمر
ألا تعلم أن الأسياد خلطوا بين
الأبعاد. («لكع»، ص40).

ويؤكد أيضاً عدم مبالاة الحكام العرب بالمصير الفلسطيني رغم تكرار المجازر بحقه:

المهرج: لو كانوا ماتوا
لسمعنا الصخر يبكي.
فكيف لم يبكِ من هم بين
المحيط والخليج؟ («لكع»، ص33).

يفتتح الكاتب الجلسة الثانية من هذه المسرحية، وهي بعنوان «بدر»، باقتباس من شعر الشاعر المصري الشعبي، أحمد فؤاد نجم:

الجدع جدع

والجبان جبان. («لكع»، ص48).

وهو يحاول بهذا أن يرمز لنا أنّ الفصول القادمة ستبيّن بشكل أو بآخر من هو الجبان ومن هو الجدع/ القوي، في صراع الفلسطيني الدائم مع السلطة. إلاّ أنه قبل الدخول في هذا الموضوع يستهل هذه الجلسة بفصل سردي متميّز، يقصّ به علينا جانباً من أوضاع الفلسطيني داخل إسرائيل، ومعايشته اليومية لسياسة «التطويق»، كما حصل مع مدينة الناصرة التي «أبقوا القديم من حاراتها على قِدمه، سجناً متداعي الجدران» («لكع»، ص49). ويتعرّض إلى الإندماج السلبي كما يراه المؤلف، لعرب المدن المختلطة، خصوصاً لمدينتي يافا، وبالتحديد لحي العجمي فيها، ومدينة عكا، وانصهار سكانها من الفلسطينيين في المجتمع الإسرائيلي إلى حدّ نسيان عروبتهم وتقاليدهم، وتجاهلهم لأسس حضارتهم «كما أننا لا نستطيع أن نتحدث في مجال القاعدة والشذوذ والقاعدة الشاذة، عن حي العجمي في يافا. فقد ظلّ حتى كتابة هذه السطور، يتكلّم العربية الملوثة. وهذه الواقعة هي التي جنت عليه كما جنت على أختها في عكا القديمة» («لكع»، ص54). ولكن مع هذا فقد بقيت الأبنية العربية بهندستها العربية الإسلامية شاهد عيان في بلاد «أصبح الشذوذ هو القاعدة، والقاعدة هي الشذوذ» («لكع»، ص55). وذلك لأن الحارة لم تعد الحارة، وأهلها لم يعودوا هم أهلها، وبقيت هذه الأبنية العربية «تعزيةً حتى يقوى على الإستمرار في الحياة، جسراً فوق بحر الظلمات...» («لكع»، ص55). الأبنية بقيت كما هي إلاّ أن الناس، روحها، أهلها، كلها تغيّرت، بقيت الأبنية إلاّ أن «نيراناً أخرى تشتعل الآن في أثافيها. فلافل! فلافل» («لكع»، ص56). هذه السخرية المرة المركبّة إلى حد الإحساس بالجرح، استطاع الكاتب إبرازها ليثبت مدى سيطرة حضارة جديدة تشغل اليوم حيّزاً جديداً، في مدن بقي لباسها القديم نفسه، ليُملأ بأجساد ونهج تفكير وحياة مختلفين.

إنّ الوضع الفلسطيني/ العربي السيّء، كما يراه الكاتب، ينبع في الأُساس من عنصرين إثنين: 1. السلطة بكلّ مفاهيمها وأنواعها وتحكّمها بالإنسان المتموع لتحقيق مكاسبها الخاصة. 2. الأخطاء الذاتية التي يرتكبها الفلسطيني/ العربي في تعامله مع السلطة أينما تواجدت. هذان العنصران هما أساس مضامين الفصول المتبقية في الجلسة الثانية. أما السلطة، وبالأخصّ الإسرائيلية، فإنها تتعامل مع الفلسطيني بتناقض متعمّد لخدمة أهدافها، فها هي تلغي عقوبة الإعدام لكي لا تثقل على ضمير الحكمة («لكع»، ص82)، بينما تقوم بالقتل المتواصل خارج شبكة القوانين المتحضّرة، «..ولكنهم لا يتعاطون الموت المكشوف» («لكع»، ص82). رموز الموت كلها، من المتصلة إلى الخازوق إلى الصلّب، لا تفي بغرض قتل الفلسطيني، وإنما يتمّ القتل بطرائق «حضارية»، حيث تتعاون مقوّمات المجتمع الدمقراطي في «واحة» الدمقراطية، من الصحافة الحرة التي «تسلق هذه العظام حساء» («لكع»، ص82)، إلى المحاكم، لتضفي الشرعيّة على هذا القتل ليبقى ضمير العالم مرتاحاً دون تعذيب «.. إذا تلطخ وعذّبهم غسلوه بالدموع وبالدماء حتى يطهر.. بدموعهم وبدماء الشعوب الأخرى» («لكع»، ص63). إذن الدولة والمثقف والبروفيسور، والدول العربية على جانب النهر المقابل، يتعاونون من أجل راحة البال هذه، وهذا السجّان/ القاتل رمز السلطة الإسرائيلية، يعيش في حالة من تناقض غريب، فهو يقتل دون رحمة، ولكنه يحنو على أطفاله، ويحمل إلى زوجته باقة زهور، ويتذوّق الموسيقى، أي أنه يعايش الحياة الإنسانية

«المتحضرة» بكل نواحيها، وهو إذآك يمثّل التناقض الذي يعيشه المجتمع الإسرائيلي اللاهي عن حقيقة القانون الوحيد لديه، قانون الحرب («لكع»، ص82 ـ 84). وقد تكون في هذا إشارة إلى حياة الألمان إبّان الحرب العالمية الثانية: محبة للفنون الجميلة، إلى جانب ارتكاب أبشع الجرائم. وقد تطور موتيف المقارنة بين ممارسات الإحتلال الإسرائيلي، والجنود الألمان في الأدب العربي، ليكوّن إستراتيجية قوية في دعم الهجوم على ممارسات الإسرائيليين (وانظر تعليق حبيبي على هذه القضية قبل وفاته بفترة قصيرة، «ما حاجتهم إلى قانون إعدام إذا كانوا يعدمون الناس بلا قانون». «مشارف» 9 ـ 1996، ص22). وعلى هذا المنوال يسير الكاتب إلى حوار بين النقيضين، السيّاف مسرور الإسرائيلي، وربيع الفلسطيني الشاب. السيّاف المتحضر والأنيق خرّيج الجامعة («لكع»، ص85)، يحاول بشتى الطرق ذلّ بدر الربيعي، ويتهمه بكل المصطلحات المتولبة التي سُجّلت في قاموس الصراع الشرق أوسطي، كلب، مخرّب، عميل، شيوعي («لكع»، ص87 ـ 88)، بدر من جهته يحاول أن يثبت أنّ الحل واحد لا ثاني له، «إطو النطع وأغمد السيف» («لكع»، ص88)، أي كفّ عن الحرب والقتل. وينصحه أن يحول هذه الأدوات الفتّاكة إلى أدوات تفيد البشرية جمعاء. ولا ينسى حبيبي في هذا المجال أن يتمّ الحوار بما يتلاءم والخلفية الثقافية الدينية للسياف، فبدر يخاطبه بلغة التوراة مقتبساً بتصرّف الإصحاح التوراتي المعروف للنبي إشعيا «.. فيضربون سيوفهم سككاً وأسنّتهم مناجل..» (أنظر: «التوراة»، نبوة أشعيا، الإصحاح 2، عدد 4).

أما قضية النقد الذاتي لتصرفات الفلسطيني / العربي التي أدّت إلى خسارته الدائمة أمام السلطة فتتمثّل في هذه الجلسة بعدة طروحات، أولها الإنتقاد اللاذع الذي يوجهه للمثقف العربي القديم، كأبي الطيّب المتنبي، (ت. 965م) والحديث، لدى نجيب محفوظ (ولد 1912) وتوفيق الحكيم (1898 ـ 1987) ولويس عوض. أما المتنبي فيهاجمه على غير عادة الأدباء العرب، لتعقّله المتروي الذي يؤدي بالأخير إلى الخمول والتحلّي بالصبر، كما جاء في بيته المشهور:

الرأي قبل شجاعة الشجعان

هو أول وهي المحل الثاني («لكع»، ص75، عن المتنبي 1956، ص414).

هذا التوجّه يعتبره الكاتب مخالفاً للممارسات الحاصلة على أرض الواقع المليء بالتشرّد والقتل.

وقد تكون كل الصفات السابقة صفات حميدة لدى الناس عامة إلاّ أن الكاتب يرى بها المشكلة الأساس في عدم التخلص من سيطرة السلطة على الإنسان المتهور الذي يتحلى بالصبر كطريقة للهروب من المواجهة الحقة مع الظلم:

كلنا في الهم شرق.
كلنا في الصبر شرق.
كلنا في الصبر حمار. («لكع»، ص67).

ويكمل في مكان آخر «بدر قتله الصبر، يا بدور. الصبر الموروث» («لكع»، ص68. قارن في هذا المجال مع «مغامرة رأس المملوك جابر»، حيث ينتقد ونوس ردّ فعل جماهير بغداد الخامل المتعلق بالصبر، على الرغم من الإضطهاد اللاحق بهم «ماذا نفعل؟ نصبر والله مع الصابرين..». أنظر: ونوس 1989، ص151 ـ

152).

أما المثقف العربي في الوقت الحاضر، فهو مثقف يخاف من ثقافته، فقد أصيب بمرض «ذعر الإنسان المثقف من أعباء ثقافته.. من علمه بأنه إنسان» («لكع»، ص70). فكما كان المتنبي قرمطياً، مرتداً، جباناً («لكع»، ص75)، فإنّ نجيب محفوظ «مرتد إلى أرذل العمر، إلى ما بين القصرين» («لكع»، ص78)- إشارة إلى رواية محفوظ «ما بين القصرين» التي نشرت عام 1956. وتوفيق الحكيم ليس إلاّ «العصفور المقعد في مزبلة شرقية» («لكع»، ص79)- إشارة إلى رواية الحكيم «عصفور من الشرق» التي نشرت عام 1951. وينعت الناقد المصري لويس عوض (1915 - 1991): «يا فيلسوف الخوف» («لكع»، ص79)- إشارة إلى دفاع عوض عن خوف الحكيم في مجلة «السياسة» الكويتية كما جاء في «لكع»، ص79. وقد يأتي الهجوم على هؤلاء المثقفين بسبب مساندتهم، المباشرة وغير المباشرة، لاتفاقيات كامب ديفيد، ومعاهدة الصلح بين مصر وإسرائيل، التي كان الكاتب أحد المعارضين لوجودها والتي هاجمها في مقالاته السياسية وغير السياسية من على صفحات «الإتحاد»، جريدة الحزب الشيوعي الإسرائيلي، وغيرها من الصحف العربية، إذ تزامن وقت كتابة المسرحية وأحداث التقارب المصري - الإسرائيلي.

إذن فهو يهاجم المثقف العربي الذي يجلس في برجه العالي، ولا يعايش الواقع الذي يموت فيه طفل «أو ينتظر حتى يموت الطفل الثاني.. الثالث» («لكع»، ص80). كلهم، المتنبي، محفوظ، الحكيم، ولويس عوض، لا يعون ما معنى «مسلوب اللقمة الجائع» («لكع»، ص80). الفن جميل إذن، إن كان يخدم قضية، ويتعايش معها، ولذا فهو يحمّل المثقف العربي مسؤولية وعي أبعاد القضية بكليّتها، وعدم التقوقع داخل جمل مزخرفة، بعيدة عن الواقع المرّ «.. ومسلوب الأرض والوطن هل يقعد في الفسحة بين الرأي والشجاعة حتى تضع الحرب الصليبية أوزارها، ويستيقظ الضمير؟» («لكع»، ص80)، وحتى متى سيدافع لويس عوض عن «تخاذل» و«جبن» المثقف العربي؟ «ألم يكفك يا لويس ستة عشر لويساً؟» («لكع»، ص80). وهو يشير بذلك إلى لويس السادس عشر، ملك فرنسا الذي أعدم في الثورة الفرنسية بسبب حكمه الظالم. من هنا جاءت مقولته «الجدع جدع، والجبان جبان»، لتفرّق بين أولئك الذين يتصدّون للظلم والتسلّط، كالمهرج الذي نفض عنه الوطاويط/ رموز التسلّط، بعد أن هاجمته عندما انحنى («لكع»، ص71 - 72)، وأثبت بذلك شجاعته، وتخاذل المثقف العربي الجبان.

الجلسة الثالثة والأخيرة، هي جلسة التمنيّات، جلسة يعبّر فيها المهرج سوية وبدور عن أملهما في إشراقة الحل الذي يضمن للفلسطيني حقّه «فيا خالق ويا خلق، متى تشرق الشمس في هذا الشرق؟» («لكع»، ص112). الجلسة الثالثة هي بداية النهاية للمسرحية على أمل أن تكون أيضاً بداية إطلالة الأمل للفجر الفلسطيني «حتى على خشبة المسرح سيكون من المثير، يا قشمر بن غمرة، أن نرى إلى نهاية هذا الأمر وإلى طلوع هذا الفجر» («لكع»، ص113).

إلاّ أن الحلم الفلسطيني/ العربي عامة للتخلص من تسلّط السلطة ما زال يواجه الكثير من العقبات التي تمنعه من الخروج إلى حيّز التنفيذ. وأول هذه العقبات تواجد القيادات التقليدية وتحكمها في الأجيال الصاعدة المنقادة بشكل أعمى وراءها، والمصابة بمرض العيون، التراخوما، الذي يمنعها من إبصار الحقيقة ومواكبة العصر:

من سبعة آلاف سنة والمرس

في أيدي أجدادنا.

نتوارثه

ونتوارث رقابكم فيه.

مدنية عريقة:

تقبلون وتقبّلون...» («لكع»، ص120).

هذه القيادات تحاول أن تحافظ على الوضع القائم لتحافظ بهذا على وجودها، ولذلك تهاجم بشدة وتحرّض على كلّ من يتجرأ على الخروج عن العمى نحو الإبصار:

رجس

رجس من الشيطان

جيل وقح

مدمن على تعاطي البصر. («لكع»، ص119).

إلاّ أنّ الطبّالة التي تمثّل التمرد الشاب على هذه القيادات، تؤمن أنها ستنتصر:

أنا واحدة منهم.

وقد شفيت.

فلماذا لا أشفيهم؟

سوف يشفون.

فهل من بديل؟ («لكع»، ص125).

ولكن مع هذا التفاؤل يبقى الحلم بعيد المنال، لأن على الشعب العربي على كلّ انتماءاته الجغرافية، التعلّم من تجربته الخاصة، ورفض الإنصياع لأي سلطة غريبة عنه تحاول استغلاله. ويحذّر الكاتب من النسيان لئلا تعود المآسي وتبتلعه من جديد:

بدور: هل تظلّ ذاكرة الشعب

عذراء

من جيل إلى جيل

حتى ولو لم يبقَ مغتصب (...)

المهرج: قد يكون أنّ أكلة لحوم البشر،

العصريين،

- بالشوكة والسكين-

يلتهمون، معها، الذاكرة.

ربما

بدور: هل قيّض لهذا الشعب المبتلى،

الممتحن..

المطوّح، المضرّس، المغدور،
أن يعود على التجربة
من أولها؟
هل ينسى؟ («لكع»، ص131 ـ 132).

ولذا على هذا الشعب أن ينفض عنه أية محاولة «لركوبه»، من قبل أي متسلّط، كالدغفل، رمز الرجعية العربية، الذي يتباهى بأنه أقام للدول العربية الجامعة العربية («لكع»، ص143). وعليه أن يرفض شهرزاد، رمز القيادة القومية الجديدة (فاعور 1993، ص144 ـ 145)، الذي لا يختلف في ممارساته عن الإستعمار الغربي، بل العكس هو الصحيح، إذ مع إستعمار كهذا قد يؤمن الإنسان المقهور بهذه السلطة ولا يخرج عليها، بسبب إنتمائه القومي لها. وعلى السندباد، الإنسان العربي الفلسطيني المقموع، الذي أدمن على الترحال دون شاطىء أمان يستطيع الإقامة فيه، عدم الإنبهار بهذا المجد، لأنه ليس إلاّ إستعماراً بلباس آخر (أنظر في هذا المجال عن تكرار استعمال السندباد في الشعر العربي المعاصر، كرمز الإنسان الدائم الترحال والتنقل، في رحلة لا عودة منها، مما يتلاءم ووضعية الإنسان العربي الذي يحاول الكاتب تصويرها: إسماعيل 1994، ص175 ـ 183). والحل إذّاك في الإتحاد سوية لتحقيق الذات، دون الإستعانة بأيّ عنصر غريب متسلّط:

السندباد: أنا جائع. متعب. متفرّق.
جائع إلى الخلاص.
إذا لم يركبني
من يركبني؟
أتركبني؟
المهرج: موقعي ليس فوق ظهرك،
يا سندباد
بل معك
إلى جانبك
نتكاتف:
كتفاً إلى كتف.
وإذا شئت،
نتقدّم الصفوف. («لكع»، ص147).

وعليه، ولكي يتحقق بزوغ الفجر، يجب عدم الإنتظار، عدم الصبر حتى قيام الساعة لأنّ حكم لكع بن لكع من علامات الساعة، بل الإتحاد بين كل من يؤمن بالحرص على الأحياء («لكع»، ص156)، من عرب ويهود، «نخلعه ونعود.. مسيرة واحدة (...) ،وإذا بربيع وبسعدي وسعادة، وإذا بسعادية يقبلون في لباس أبيض، بدون أجنحة، يحملون طاقات الزهور يقدمونها إلى بدور» («لكع»، ص157).

هكذا تنتهي المسرحية بتفاؤل يتناقض والوصف العام الذي عهدناه على طول أحداثها. فمن وصف

لماضٍ مليء بالسوداوية، والقهر، والدم والتشرد، ينتهي الكاتب إلى أنّ كل هذا يجب أن يكون ثمنه الحلم الذي استهلك كل هذه التضحيات، وإلا ضاعت كلها هباء.

العلاقات النصيّة في نصّ المسرحية:

إنّ الأدب كموروث إنساني، يعبّر في النهاية عن مكنونات النفس الإنسانية على طول تطوراتها التاريخية. ولذا لا تأتي الأعمال الأدبية بمنعزل عن بعضها البعض، بل تتفاعل فيما بينها بأشكال مختلفة لتساهم في «حوار لا ينقطع بين النصوص الأدبية المختلفة في إطار النظام الأدبي» (سوميخ 1986، ص110). هذه الحوارات الأدبية، المتعددة الأشكال، والوظائف، يصطلح على تسميتها بالعلاقات النصيّة، أو التنّاص (Intertext)، وهي تشكّل علاقات حوارية بين نصين أو أكثر وتؤكد مبدأ التواصلية بين النصّ والقارىء (المرتجي 1987، ص48). هذا وتفرض هذه العلاقات النصية أن تتحرك داخل عدد من النصوص من أجل المفاضلة بينها، الأمر الذي يؤدي إلى توتر في عملية القراءة لدى المتقبّل، ومن ثمّ إلى تشويقه للإستمرار بالبحث داخل زوايا هذا النص الأدبي الذي يعنى بفكر القارىء.

هذا ويجمل سوميخ هذه العلاقات النصية من حيث نوعية التفاعل بثلاثة أنواع:

1. علاقات إقتباسية غير حواريّة.
2. علاقات حواريّة غير ايرونيّة.
3. علاقات إيرونيّة:

أ. مباشرة.

ب. غير مباشرة.

ويعتبر النوع الأخير حركياً ديناميكياً، تدلّ كثرة إستعماله على أدب يتّسم بالحيوية والتجدّد والإخصاب (سوميخ 1986، ص129).

ويعدد سوميخ من جهة أخرى أربعة مصادر أدبية للنصوص المستدعاة في الأدب العربي هي:

1. التراث القديم، الأدبي والديني.
2. إستدعاءات من الآداب الأجنبية، المعاصرة الكلاسيكيّة.
3. إشارات إلى نصوص من الأدب العربي المعاصر، أي أنّ الحوار يجري هنا بين نصيّن في نطاق الأدب الواحد والعصر الواحد.
4. إشارات إلى نصوص أخرى من إنتاج الأديب نفسه (سوميخ 1986، ص112 ـ 113).

ومن خلال ما تقدّم أعلاه نستطيع الجزم أنّ نص «لكع بن لكع»، يحتوي على جميع أنواع النصوص المستدعاة، خصوصاً فيما يتعلّق بالإستقاء من التراث العربي. بل يحتلّ هذا العنصر ـ التناص ـ مركزاً أساسياً في عملية التواصل بين مضمون النصّ والقارىء، يبتعد الكاتب بواسطته عن التقريرية والسطحية. فقد استعمل حبيبي التناص كجزء لا يتجزأ من عملية السرد، استطاع من خلاله تجنّب الخطاب المسرحي المباشر ليتعداه إلى لغة غنية إيحائية مشوقة، تجبر القارىء على تنشيط ذاكرته وفتح

آفاق معرفته حتى يستطيع فهم مضمون هذا النصّ المركّب. وعليه ستتضمن الأسطر التالية عرضاً لبعض نماذج التناص، إثباتاً لمركزية هذا العنصر في المسرحية، حيث سنتناول مصادر النصوص المستدعاة، وأنواعها المذكورة أعلاه وفقاً للنموذج الذي اقترحه سوميخ.

لم يخفِ حبيبي يوماً ولعه الشديد بالآداب العربية الكلاسيكية، كالقرآن والسنّة النبوية، بل كان يعلن شغفه بالرجوع إلى «العقد الفريد» أو «ألف ليلة وليلة» و«فقه اللغة»، كجزء من حرب البقاء والحرص على اللغة العربية («مشارف» 9 ـ 1996، ص20 ـ 21). لذلك قد لا نتفاجأ البتّة أن نجد أكثر النصوص المستدعاة مستقاة من التراث الأدبي والديني القديم. ولا نجد في نصّ المسرحية نصوصاً مستدعاة مقتبسة وغير حوارية من النوع الأول، بل يجنّد الكاتب هذه النصوص التي تنتمي للنوع الثالث، أي ضمن العلاقات الأيرونيّة، لأغراض سردية تعطي معنى الدلالة الرمزية. المثال الأبرز لمثل هذا النوع نراه في عنوان المسرحية «لكع بن لكع»، الذي استمده من حديث نبوي، أثبته في بداية المسرحية، مفاده: «لا تقوم الساعة حتى يلي الناس لكع بن لكع». ولكع بمعناه، سلبي جداً، بل هو اللئيم، العبد، الذي إن ملك الدنيا يوماً فهذا من علامات قيام الساعة (أنظر مادة «لكع»، إبن منظور، مجلد 12، ص221). وقد أفاد الكاتب في هذا السياق من إستعماله للأدب الرؤيوي الإسلامي، وخصوصاً مسألة «أشراط الساعة»، أي تلك العلامات التي تنذر بحلول يوم القيامة. إلى جانبها استعمل موضوع «العالم المقلوب»، (Upsidedown World) الذي تنقلب فيه المعايير الأخلاقية في نهاية العالم، فيسود الشرّ بدل الخير، ويحكم الظالم مكان العادل. وتتغير أسماء هؤلاء الحكّام، فمرة يدعى الطاغوت، أو الدجّال، أو لكع بن لكع. إنقلاب المعايير هذا، هو أحد أبرز علامات الساعة في الأدب الرؤيوي الإسلامي الذي عززته مجموعة من الأحاديث النبوية التي كانت تنذر باقتراب ساعة الحساب العسير، وتنتهي عادةً بالجملة المتكررة: «لا تقوم الساعة حتى...» وقد سخّر الأدب العربي الحديث إستعمال «العالم المقلوب» و«أشراط الساعة» المذكورين، داخل النصوص الأدبية، لأهداف سياسية إجتماعية بحتة. إذ يحاول الكاتب من خلالها تقويض المجتمع القائم، الفاسد الظالم، من أجل بناء مجتمع أفضل يحكمه الخير. ويعطي هذا الأسلوب للكاتب إمكانية بث آرائه داخل النصّ الأدبي، وبالتالي إحداث تغيير في وجهات النظر لدى القارىء، ويمكّنه من مهاجمة أهداف أكثر، لما في هذا الأسلوب من رمزية وغموض. وقد أكد حبيبي في «لكع»، كما القاسم في «قرقاش»، على ضرورة التمرد على الوضع القائم والخروج ضد الظلم. فقد حانت ساعة القيامة، ولم تعد مسألة ميتافيزيقية، بل هي على الأبواب، تهدد كيان الوجود (أنظر في هذا المجال بحث سنير المفصّل حول الموضوع: سنير 1994).

هكذا استغلّ الكاتب هذا الحديث ليقول للفلسطينيين، للعرب، بصورة غير مباشرة، كما يفهم لاحقاً من نصّ المسرحية، إنّ الحكام في هذه الآونة هم لكع، لذا فقد حانت ساعة القيامة التي يراها الكاتب الساعة المناسبة لإحداث التّغيير والثورة ضدهم، وعدم التّحلي بالعقلانية الهدآمة السلبية المتمثّلة بعنصر الصبر المتوارث المهلك:

... بالصبّر الذي سبقنا
به الحشيش والأفيون وشمّ الكوكايين،

بالصبر
هذا السلاح الوحيد
الذي يبيح به الآباء
قتل أولادهم: أصبر!
أصبر على الضيم.. («لكع»، ص26).

عنوان آخر يشدّنا إلى نفس الفكرة نراه في الفصل الثالث للجلسة الأولى: «أحد عشر حجاباً أسود وطفلتان وحجاب أحمر واحد» («لكع»، ص25). وهو استدعاء واضح للآية الرابعة من سورة يوسف القرآنية: «إذ قال يوسف لأبيه يا أبتِ إنّي رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين». أما الكواكب فليسوا إلاّ إخوته الذين سجدوا له فيما بعد كسيد في مصر، والشمس والقمر أبواه (الجلالين 1978، ص309)، إلاّ أن الكاتب استعمل النص بصورة معكوسة، ليصورّ مشاهد القتل في مجزرة كفرقاسم. فيوسف في الآية هو المغدور الذي ألقي في الجبّ، بينما الكواكب هم الجانون الذين ألقوا به إلى قاع البئر. أما في نص المسرحية فقد قُلبت الآية عندما أصبحت الحجب/ النسوة والطفلتان، هم الضحية اللواتي توسّلن الجندي ألا يقتل أحداً منهن.

وكما قام الكاتب بتوظيف الايات القرآنية والأحاديث النبوية لتقوية عامل السرد، ودعم المضمون، كذلك فعل بالتراث الشعري القديم، ليولد في نفس القارىء توتراً يزيده تعلّقاً بالنص الأدبي. ومثال على ذلك اقتباسه لبيتين من شعر عنترة، أجرى بأحدهما تغييراً أضفى على النص روح الفكاهة الساخرة. أما البيتان فهما:

حمــــاري كـــان دلال المنايا فخاض غمارها وشـــرى وباعــا
وسيفي كان في الهيجا طبيبا يداوي رأس من يشكو الصدّاعا («لكع»، ص66)

أمّا التغيير الذي حصل فكان باستبداله كلمة «حماري»، بالكلمة الأصلية في النص، كلمة «حصاني»، ويأتي هذا التغيير في خدمة المشهد الذي تتغنى به ست الحسن/ الإستعمار الجديد، ببطولات حمارها/ الصهيونية، فلا تجد أفضل من أبيات عنترة، رمز البطولات العربية. والسخرية في هذا الإستدعاء تنبع من حقيقة إستخدام كلمة «حمار» بدل «حصان»، وكل ما تحمله الكلمة الأولى من تداعيات جماعية لدى القارىء العربي. وكذلك من حقيقة تباهي الإستعمار الغريب بأبيات عربية أصيلة. وقد يكون في هذا المثال إستدعاء من نوع آخر سنأتي على ذكره فيما بعد، أقصد الإستدعاء من أدب المؤلف. فصورة الحمار موجودة في بداية «المتشائل»، حيث يعلن سعيد عن أنّ حياته في إسرائيل كانت فضلة حمار، وهذه الدابة أنقذته من رصاص الجنود الإسرائيليين، إذ قُتلت عوضاً عنه (حبيبي 1989، ص68). هكذا تغيّر استعمال الحمار في «لكع»، عنه في «المتشائل». ففي الثانية كان الحمار عنصراً إيجابياً، بينما في الأولى كان سلبياً جداً.

أما فيما يتعلق بالمصدر الثاني الذي استقى منه الكاتب النصوص المستدعاة، أي الاداب الأجنبية، فقد استخدم آية النبي إشعيا في التوراة، ليحادث السيّاف الإسرائيلي بلغته وثقافته:

السيّاف: لنتفاوض.

الشاب: النطع ليس للمفاوضة. سيّاف ومسيّف.
السيّاف: هل من بديل؟
الشاب: إطو النّطع واغمد السيف.
السيّاف: وسيفي؟
الشاب: نصكّه محراثاً. («لكع»، ص88).

هذا الحوار هو إستدعاء لنص توراتي من نبوءة أشعيا: «ويحكم بين الأمم ويقضي للشعوب الكثيرين، فيضربون سككهم وأسنّتهم مناجل، فلا ترفع أمّة على أمّة سيفاً ولا يتعلمون الحرب بعد» («التوراة»، نبوءة أشعيا، الإصحاح 2، العدد 4). هذا الإستدعاء غير المباشر، لا يخدم فقط لغة الحوار ويعززها، وإنما يخدم المضمون الذي يرمي إليه الكاتب: لنتوقّف عن الحرب ولنمض إلى السلام. هذا المضمون ينقله إلى السيّاف الإسرائيلي بشكل متعمّد عن طريق الموروث الديني اليهودي كوسيلة ضغط وإقناع، ذات صبغة قريبة إلى نفسيّة هذا السيّاف. إلاّ أن الأمر يختلف فيما يتعلق باقتباسه لنص الأغنية الشعبية اليهودية «هيڤينوا شالوم عليخم» («لكع»، ص35 ـ 36)، التي تحمل في مضمونها معنى السلام. لأن ممارسات أولئك المتغنين بهذه الكلمات مناقضة تماماً لفحوى الأغنية، مما يؤدي إلى توتر في النصّ يحاول الكاتب من خلاله فضح حقيقة السلطة الإسرائيلية، التي تروّج للسلام/ الأغنية، بينما تقوم بالقتل في كفرقاسم. كل هذا من خلال نص مستمد من البيئة الثقافية اليهودية، الأمر الذي يبرز حدّة الموقف، وتناقضه.

من جهة أخرى وللدلالة على مدى الحنين الذي يحمله الفلسطيني إلى بلاده على الرغم من البعد القسري عنها، يوظّف الكاتب أبياتاً من شعر الشاعر أراغون («لكع»، ص17)، الذي لا ينسى أبداً غرناطة الأندلسية. هذا التقابل في الشعور بين الفلسطيني وأراغون، يخدم الفكرة التي يحاول الكاتب إيصالها: الحنين إلى الوطن لا ينضب حتى مع البعد.

المصدر الثالث الذي أخذ حبيبي منه نصوصاً مستدعاة، هو الأدب العربي المعاصر. فقد استعمل هذه النصوص في خدمة عملية السرد والمضمون. فبدل أن ينادي المهرّج على الفلسطينيين المهجرين بطريقة تقليدية، لتتم الوحدة من جديد، يوظّف حبيبي كلمات قصيدة «أشدّ على أيديكم» للشاعر توفيق زيّاد لتفي بالغرض («لكع»، ص13 ـ 14). هذا التوظيف أعطى للنص بعداً جمالياً عندما ابتعد بواسطته عن الخطاب المسرحي المباشر. كذلك الأمر فيما يتعلق باقتباسه من الشاعر الشعبي المصري، أحمد فؤاد نجم («لكع»، ص48 وأيضاً ص72). فكلماته «الجدع جدع والجبان جبان»، جاءت لتؤكد لكل المترددين أنّ الذي يريد للظلم أن ينتفض عنه كما حصل مع المهرج والوطاويط («لكع»، ص72)، قادر على ذلك لأنه جدع، أما الجبان فسيبقى على حاله كما حصل مع المثقفين العرب، أمثال محفوظ والحكيم وعوض.

المصدر الرابع الذي استمدّ المؤلف منه نصوصه المستدعاة، هو الرجوع بالقارىء إلى نتاجه الأدبي الخاص. وفي هذا المجال لا نستطيع اعتبار هذا المصدر مركزياً داخل نص المسرحية، لقلة النصوص المستدعاة منه من جهة، وعدم التأكد دائماً، من جهة أخرى، ما إذا كان الكاتب يقصد استدعاء نصّ من نتاج سابق له، لتوظيفه أدبياً داخل النصّ المعني، أم أن دائرة معارفه، وتعبيراته، محصورة داخل أطر معرفية

معينة، لا يخرج الكاتب عن حدودها، كما حصل على سبيل المثال، في تكراره للمصطلح الكلاسيكي: «نعضّ على النواجذ»، في مسرحية «لكع بن لكع» («لكع»، ص21)، وروايته «المتشائل» (حبيبي 1989، ص162). ففي كلا الحالتين، يقصد الكاتب التمسّك الشديد بالشيء، فهل يعني هذا أنّ الكاتب يستدعي نصاً من أدبة الخاص؟ أم أن هذا المصطلح الأدبي يقبع داخل أفقه الأدبي فاستعمله من جديد، لأنه يصلح للتعبير ويفي بنقل المضمون أكثر من غيره؟ الجواب حسب رأيي أقرب إلى الإمكانية الثانية. إلاّ أن في نص «لكع» استدعاء لنص أدبي من رواية «المتشائل»، نراه في المشهد الثاني للجلسة الثالثة، حيث يعود الكاتب إلى إستعمال السندباد، رمز الإنسان العربي الضائع المقموع:

السندباد: أنا جائع. متعب. متفرّق.

جائع إلى الخلاص. («لكع»، ص147).

وفي «المتشائل»، يقول:

.. والسندباد، يا ولاء، كفّ عن رحلاته، وصار يبحث عن الكنوز في تراب أرضه.

ـ حياته على أرضه لا تُطاق. (حبيبي 1989، ص162).

إذن في الحالتين، يرمز السندباد لدى الكاتب إلى الإنسان العربي العادي الذي عانى ممارسات السلطة، الحائر، الذي ضيّع المصير، وكأنه في «لكع» يعود ليثبت أنّ الحال ما زالت على ما هي عليه منذ النصّ الأول، لذا يجب الثورة والتغيير.

إلاّ أن مصادر إستقاء حبيبي للنصوص المستدعاة، لا يتوقف عند هذا الحدّ وفقاً للنموذج الذي اقترحه سوميخ، بل تتعداه إلى المصادر الأدبية الشعبية، غير الرسمية. وأبرز مثال على ذلك إستعانته بنصّ طويل من «قصة الزير سالم، أبي ليلى المهلهل الكبير» («لكع»، ص51ـ53). فهو يسخّر هذا النص ليفنّد إدعاء وزير ثقافة إسرائيلي، هو يجآل ألون، ادعى أن الدم اليهودي هو «دم نقي» («لكع»، ص51). فحوى النص المذكور يؤكد أن الحكاية الشعبية العربية، اختارت ملكاً وهمياً يهودياً ليكون ملجأ لبطلها المشهور، والذي قام هو بدوره بنصر هذا الملك ضد هجوم الصليبيين، الأمر الذي يدلّ على تمازج وتعارف منذ قديم الزمان بين الشعبين، ويثبت وجود الفلسطينيين كشعب في هذه البلاد. وعلينا ألا ننسى في هذا المجال أن الحكاية الشعبية كانت جزءاً أساسياً من تقاليد السمر في المقاهي الشعبية، حيث كان الكاتب، على ما يبدو، يتردد لسماعها. هكذا يعود حبيبي مرة أخرى ليوظّف أحداث طفولته وسيرته الذاتية في عملية بناء نتاجاته الأدبية.

هكذا وبناء على ما جاء أعلاه نستطيع اعتبار عامل التناص عاملاً مركزياً في هذه الحكاية المسرحية، وظّفه الكاتب بإتقان فريد، ليخدم عملية السرد والحوار، فيبتعد من خلاله عن التقريرية، والخطاب المسرحي المباشر، ويزيد من إيحائية النص، بواسطة زيادة فجوات النص، في المسار الإنفعالي، على مستوى الحدث، وفجوات القارىء، في المسار الذهني، على مستوى ما بعد النص، أي تلك الفجوات التي يملؤها القارىء بعد الإنتهاء من قراءة النص.

كلّ هذه الفجوات تؤدي بالأخير إلى زيادة عامل التشويق لدى القارىء الذي سيكون همّه، اكتشاف ما يرمي إليه الكاتب من اقتباس هذه النصوص المستدعاة. هذا ويقدم استعمال هذا العامل، إضافة إلى ما

قيل سابقاً، توكيداً للمضمون الذي يطرحه الكاتب، مستعيناً به لإقناع القارىء بوجهة نظره، إذ أننا بالأخير أمام نص أدبي يحمل مضموناً أدبياً أيديولوجياً، يؤمن بعقيدة معينة، ويحاول تسويقها عن طريق الأدب (أنظر في هذا المجال: طه 1996، ص34 ـ 71).

إجمال عام

تعتبر مسرحية «لكع بن لكع»، إحدى المسرحيات الهامة في تاريخ الأعمال المسرحية الفلسطينية. حيث عالج حبيبي من خلالها، مأساة الشعب الفلسطيني من الـ 1948، حتى إتفاقيات كامب ديفيد. وقد شكّل الكاتب، مع عدد من الكتّاب والمثقفين العرب، في إسرائيل، جبهة مناقضة ضد النشاط الأدبي «الإيجابي» السلطوي (سنير 1995، ص36)، استطاع من خلالها عكس القضايا السياسية، لفلسطينيي الداخل والخارج، وتطلعاتهم وخيبات أملهم، من المعايشة اليومية المذلّة، أينما كانوا. هكذا جاءت «لكع»، بقوة سبكها، لتشكّل جزءاً من الأدب المسرحي السياسي الملتزم، الذي أخذ على عاتقه، تقوية الوعي للهوية القومية العربية الفلسطينية في إسرائيل وخارجها.

صاغ الكاتب فحوى مسرحيته، بوعي مسبق، عن طريق التمسك باللغة السردية الكلاسيكية المأخوذة من العناصر الأدبية والدينية القديمة. ولم يكن التوجه إلى التراث القديم والجذور في الأدب الفلسطيني، بما فيه المسرح، من أجل البحث التاريخي أو الأدبي في الأساس، «وإنما شكّل قوة حركية، وحيوية، داخل المجتمع، وأصبح رمزاً لإصرار الفلسطينيين على كسب حقهم في تقرير المصير، كأي شعب ذي حضارة وتاريخ، متميّزين» (سنير 1995، ص30). فصفحات المسرحية مليئة بالإشارات التراثية التي جاءت لتعزز المضمون. بل إن المضمون نفسه ليس إلاّ صياغة حديثة، لأدب «اشراط الساعة» و«العالم المقلوب» التي تحدثت عنه سابقاً. فالوضع الفلسطيني والعربي على شفا الهاوية، لأن لكع بن لكع الأجنبي والعربي، يحكم البلاد، وذلك لا شك، من علامات الساعة. الحل إذن، هو الثورة على الوضع القائم وتغييره فوراً.

وقد بلور حبيبي شكل النص ومشاهده بطريقة عصرية، محاكياً أسلوب بريخت في المسرح الملحمي الحديث، ومستغلاً أسلوب الحكايات الشعبية المتمثلة بفكرة المهرج، وصندوق العجب، ليجمع بهذا بين القديم والحديث بصورة تجعل النص في كثير من الحالات معقداً ومركباً. فقد حافظ، طوال المسرحية، على إثارة فعل التغريب المذكور سابقاً، ليشدّ أعصاب المشاهد، ويبقيه بحالة من الصحوة العقلية التي تخوّله نقد الأحداث، وبالتالي نقد المجتمع وتغييره.

إلاّ أن هذا التعقيد في اللغة والبناء يتناقض والدعوة الصريحة للعقيدة الماركسية التي آمن الكاتب بها آنذاك. فإن كان هدف حبيبي من هذه المسرحية، أو من مجموعة أعماله الأدبية، التوجيه من أجل التغيير، خصوصاً في صفوف عامة الشعب، فمن الصعب تحقيق هذا من خلال نص مركّب، كنص «لكع». إنه نص بلغته ومضامينه، يحتاج قارئه إلى معرفة جمّة بالأدب العربي، والآداب الأجنبية. وهو يبتعد كل البعد عن «الجماهير العريضة»، التي أراد الكاتب إجراء التغيير فيها. وقد نستطيع فهم هذا التناقض،

عن طريق الفصل بين حبيبي السياسي، وحبيبي الكاتب الأديب. وحبيبي الأخير، على ما يبدو، لا يستطيع التنازل أبداً عن مستوى أدبي رفيع، حتى وإن كان الثمن السياسي الذي سيدفعه غالياً (أنظر قناعة حبيبي بضرورة ترجيح الكاتب للأعمال الأدبية في حياته، وعدم التقوقع داخل أطر سياسية حزبية ضيقة: حبيبي 1993، ص132 ـ 135). ولا تأتي مقولة حبيبي الأخيرة عن «لكع» قبل وفاته بأنها «روايته المنسية»، من فراغ («مشارف» 9 ـ 1996، ص27)، بل يرجع هذا بالنهاية إلى تركيبة «لكع»، وعدم فهم الكثيرين لفحواها، ولطريقة صياغتها.

(*) هذه الدراسة هي جزء من بحث مطوّل لمسرحية «لكع بن لكع»، قُدِّم إلى قسم اللغة العربية في جامعة حيفا، تحت إشراف الدكتور رؤوبين سنير، الذي أفادني، مشكوراً، بملاحظاته القيّمة. وهو يتناول جوانب عديدة في النص، كالمضمون، والعلاقات النصية، واللغة، والسخرية، والملحمية.

المراجع:

- إبن منظور، 1988. «لسان العرب». بيروت: دار إحياء التراث العربي.
- إسماعيل، عز الدين. 1994. «الشعر العربي المعاصر» (ط 5). القاهرة: المكتبة الأكاديمية.
- «مشارف» 9 ـ 1996. «الحوار الأخير: أنا مانعة الصواعق الفلسطينية». (حزيران 1996)، ص12 ـ 27.
- بريخت، برتولد. (د. ت). «دائرة الطباشير القوقازية». (ترجمة: عبد الرحمن بدوي). عكا: مطبعة أبو رحمون.
- «التوراة»، نبوة أشعيا، الإصحاح 2، عدد 4.
- الجلالين. 1978. «تفسير الجلالين». دمشق: مكتبة الملاّح.
- حبيبي، إميل. 1976. «كفرقاسم ـ المجزرة والسياسة». حيفا: دار عربسك.
- حبيبي، إميل. 1980. «لكع بن لكع». الناصرة: منشورات 30 آذار.
- حبيبي، إميل. 1989. «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل». بيروت: دائرة الثقافة الجديدة.
- حبيبي، إميل. 1993. «نحو عالم بلا أقفاص». حيفا: مكتبة كل شيء.
- الحكيم، توفيق. 1988. «عصفور من الشرق». القاهرة: مكتبة مصر.
- زيّاد، توفيق. 1994. «أشدّ على أيديكم». عكا: أبو رحمون.
- سوميخ، ساسون. 1986. «العلاقات النصية في النظام الأدبي الواحد». «الكرمل ـ أبحاث في اللغة والأدب» ـ 7 (1986)، ص109 ـ 129.
- طه، ابراهيم. 1996. «نظام التفجية وحوارية القراءة». «المرشد». القدس: وزارة المعارف والثقافة.
- فاعور، ياسين. 1993. «السخرية في أدب إميل حبيبي». تونس: دار المعارف للطباعة والنشر.
- القاسم، سميح. 1970. «قرقاش». الناصرة: المكتبة الشعبية.
- المتنبي، أبو الطيّب. 1958. «ديوان». بيروت: دار بيروت.
- محفوظ، نجيب. 1988. «ما بين القصرين». القاهرة: مكتبة مصر.
- المرتجي، أنور. 1987. «سيمائية النص الأدبي». الدار البيضاء: أفريقيا الشرق.
- مصاروة، رياض. «الموجة التاسعة». (نص غير مطبوع، محفوظ لدى المؤلف).
- ونوس، سعد الله. 1989. «الفيل يا ملك الزمان» و«مغامرة رأس المملوك جابر». بيروت: دار الآداب.

Snir, R. 1994. "The World Upsidedown in Modern Arabic Literature: New Literary Renditions of Antique Religious Topos". Edebiyat 5 (1994), pp. 51 - 75.

Snir, R. 1995. "Palestinian Theatre: Historical Development and Contemporary Distinctive Identity", Contemporary Theatre Review 3, 2 (1995), pp. 29 - 73.

إميل حبيبي و«المتشائل»

من الحياة والسياسة.. إلى الرواية
ومن الرواية إلى.. الساحة السياسية!

محمد دكروب

«.. في ذلك الزمان، سحرني شخص إميل حبيبي، وشعرت، وأنا أتحاور معه وأستمع إليه، أنه آتٍ لتوّه من عالمه الروائي، بسخره وسحره، وفكاهته ومراراته، ونظراته التي لا يمكنك أن تعرف أية صفة فيها هي الأعمق والأقوى: السخرية أم الذكاء؟.. الحزن الخفي العميق أم الحب المتوهّج، الضاحك، المندفع في فرحة الحياة؟..».

(1)

أول لقائي بإميل حبيبي كان في موسكو، حزيران 1975، ولم يكن باستطاعتي أن أتكهّن، يومذاك، أن ما سمعته منه ذات مساء في موسكو، سيدخل في أساس موضوع هذا المقال، بل سوف يتبيّن لي أن ما سمعته سيصير أحد أهم موضوعات التناقض التي ستحكم، وتتحكّم، بالمسار اللاحق لنشاط إميل حبيبي، وتوزّع هذا النشاط ما بين الإبداع الأدبي والممارسة السياسية، وصولاً إلى ما يشبه الإنفصال، وتالياً، التناقض الحاد، والمأزقي، بين الحقيقة الأعمق، الإبداعية، في شخصية إميل حبيبي، وبين عديد من مواقفه ومساراته السياسية، المباشرة والمعلنة، وبالأخص في سنواته الأخيرة.

.. فما أن عرفت، في ذلك الشهر من ذلك العام، أن إميل حبيبي في موسكو، وأنه في «أوتيل الحزب»، حتى إتصلت به هاتفياً.. وبعد الأهلا والسهلا والتعبير عن الشوق العظيم للقاء والذي منه.. بادرني بالسؤال عن كتابي «جذور السنديانة الحمراء»، وكان قد صدر في أواخر العام 1974 (وفيه أروي حكاية تأسيس الحزب الشيوعي اللبناني 1924 ـ 1931).. قال: تعال الآن، واحمل لي نسخة من الكتاب.. ثم قال باهتمام، وبلهجة ساخرة عوّدنا عليها في كتاباته: «أريد أن أعرف إذا كنتَ، كآخرين، وقعت في مطب الألعوبة المخادعة القائلة، بهوس أممي سطحي، إن بعض اليهود، يا رعاك الله، هم الذين أعدوا مراسيم تعميد، أو حتى تأسيس، بعض أحزابكم الشيوعية العربية المجيدة..»! قلت: قسماً بـ «سداسيتك»

و«متشائلك» لم أقع في المطب، وسترى أن قراءتي للوقائع والأحداث والأشخاص، تقترب من رؤيتك أنت بقدر ما تبتعد عن تلك الألاعيب وهوس المخدوعين!.. آتِ إليك وكتابي بيميني ويساري معاً..

ولست هنا لأسرد رأي إميل حبيبي في كتابي ذاك، وما فيه من تحقيق تاريخي وما إذا كان قد حمل أجوبة على تساؤلاته الملحاحة تلك!.. فالموضوع ليس هنا.. الموضوع هو: ما تشي به تلك التساؤلات، بالذات، ودلالتها في التعبير عن الموقف الحقيقي لإميل حبيبي، وكان قد عبّر عنه، بجمالية عالية وبعمق أصيل في «سداسية الأيام الستة» ثم في «المتشائل» بالأخص، التي لم يكن قد مضى على صدورها سوى أقل من عام (صيف 1974).. فموقفه الإحتجاجي، في الرواية، من استيلاء اليهود على أرض فلسطين وتشريد شعبها العربي وتهديم قراه، ومن عنصرية «دولة إسرائيل» ومظالمها ضد عرب فلسطين، وتصويره الساخر لعنصرية المجتمع اليهودي وانغلاقه وتذرعه بالخرافة.. هذا الموقف واضح، وحقيقي، ولا هوادة في سخريته، ولا مغمغة في إدانته لممارسات هذه الدولة القامعة، بل إدانته الأعمق لقيام هكذا دولة أساساً فوق جثث الناس وجثة الأرض والتاريخ.. وكان إميل حبيبي، السياسي والشيوعي، لا يزال في مناخ عمليه الإبداعيين هذين.

تساؤلات إميل حبيبي تلك لم تكن غريبة الوقع عليّ.. فقد قرأت موقفه، الواضح يومذاك، في النسيج الداخلي لعمليه الإبداعيين. بل لعل البنيان الفني - والفكري - لهذين العملين تحديداً، إنما ينهض من هذا الأساس، من هذا الموقف: مجابهة الغاصب وسلاحه وقمعه العنصري، بسلاح السخرية، وعصرنة الموروث الشعبي، وتطويع فن المقامات، واستخدام متواليات ألف ليلة الحكائية، وبالتعبير الفني الراقي، والشعبي معاً، عن تراجيديا بقايا شعب شُرِّد أكثره وظلّ أقله في أرضه التي لم تعد أرضه، وبلاده التي لم تعد بلاده، وتحت حكم دولة عنصرية تواصل عمليات القمع والتهجير واحتلال البيوت وسلب الأراضي.. فكيف يمكن لبقايا الشعب هذه أن تبقى بين مستحيلين: مستحيل أن تبقى وأن تضمن أمانها.. ومستحيل أن تقبل بترك بلادها وتلتحق بقوافل المشردين.. فهي في قلق دائم، وفي حال ابتكار دائم للتحايل على الظروف للبقاء داخل الوطن، مهما كانت الظروف، وتحت وطأة أشرس الظروف!

ولعله قد أتيح لي - قبل كثيرين غيري من القراء العرب خارج فلسطين - أن أقرأ موقف إميل حبيبي في «سداسية الأيام الستة» وأتحمّس لجديدها الفني، وطاقتها التعبيرية، منذ أتيح لي أن أقرأها - فصولاً - في مجلة «الجديد» الحيفاوية خلال العام 1968، وكانت تصلنا إلى موسكو تباعاً.. فعملت على تجميع هذه الفصول، أولاً، ثم عملت على نشرها، كاملة، ولأول مرة، في مجلة «الطريق» عام 1968.. بل أستطيع أن أزعم: أن مجلة «الطريق» تحديداً، كانت هي المحطة العربية الأولى - خارج فلسطين - التي من على صفحاتها انطلقت «السداسية» وانتشرت في مختلف أنحاء العالم العربي.. ونقلاً عن مجلة «الطريق» أخذها الناقد الصديق رجاء النقاش، وكان يشرف على إصدار سلسلة «روايات الهلال»، فنشرها في كتاب ضمن هذه السلسلة، الواسعة الإنتشار، فانتشرت بشكل أوسع..

.. وكنت - وأنا في طريقي إلى لقاء إميل حبيبي - قد فكّرت في كيف «سأربّحه جميلة» عبر سرد «بريء» للوقائع والتواريخ.. فوجدت إميل حبيبي قد سبقني إلى هذا: أهداني طبعة جديدة من «سداسية

الأيام الستة»، مطبوعة في حيفا (مطبعة «الإتحاد» عام 1969) تتصدرها مقدمة جديدة للمؤلف، في مطلعها رد على تلك التحية بأجمل منها، وأكثر، تقول:

- «في نهاية سنة 1968 ظهر عدد خاص من مجلة «الطريق» التقدمية اللبنانية عن الأدب العربي في إسرائيل أثار اهتماماً واسعاً في العالم العربي حتى تجدّد طبعه. وتضمن هذا العدد الخاص، فيما تضمنه «سداسية الأيام الستة» التي كنتُ نشرتها في مجلتنا «الجديد» تباعاً ابتداءً من العدد الصادر في 4 نيسان من السنة نفسها، ووقعتها باسم أبي سلام - وفي مطلع السنة التالية، 1969، ظهرت «سداسية الأيام الستة» في القاهرة، في كتاب من كتب «روايات الهلال».. فأخذ عدد من دور الإذاعة في البلاد العربية، ومنها القاهرة، في اقتباس قصص «السداسية» تمثيليات إذاعية أثارت اهتمام الناس هنا في إسرائيل، الذين كان كثيرون منهم قد مروا عليها في «الجديد» دون انتباه.. هذه هي الطبيعة الإنسانية عموماً، فكيف لا نفهمها في فرع يحنّ إلى جذعه!».

.. فمن «السداسية» هذه، إذن، ثم من «المتشائل» التي سبق أن قرأتها قبل شهور من ذلك اللقاء، كنتُ على بيّنة من الموقف العميق هذا لإميل حبيبي، ومن سرّ سؤاله - الإستنكاري - عن الخدعة، والإنخداع، في إعطاء دور لبعض اليهود في بدايات بعض الأحزاب الشيوعية العربية.

وكان هو على بيّنة من حبي له وتقديري العالي لأدبه، فجمعتنا موسكو (تلك الأيام)..

ولا تزال معي، من ذلك اللقاء هدية ثانية أعتز بها: نسخة من الطبعة الحيفاوية (1974) لرائعة إميل حبيبي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل»! مع كلمة إهداء جميلة أعشق أن أعود إلى تأملها وقراءتها بين حين وحين..

سحرني إميل حبيبي، وشعرت، وأنا أتحاور معه وأستمع إليه، أنه آتٍ لتوّه من عالمه الروائي، بسخره وسحره، وفكاهته ومراراته، ونظراته التي لا يمكنك أن تعرف أية صفة منها هي الأعمق والأقوى: السخرية أم الذكاء، الحزن الخفي العميق، أم الحب المتوهج، الضاحك، المندفع في فرحة الحياة..

.. ولا تزال ترنّ في سمعي وضميري - إلى ضحكاته الصاخبة - شتائمه المقذعة للعنصرية في دولة إسرائيل اليهودية، وفي الجذر التكويني الأساس لهذه الدولة المدعومة - مادياً - من قوى الإمبريالية كلها، والمدعومة - أيديولوجياً - بالخرافات التوراتية الآتية من عهد نوح!..

(2)

.. في ذلك الزمان، كان إميل حبيبي ينطق بالمضمون الأعمق لرواية «المتشائل»، وبالسخرية نفسها في النكهة واللغة والرؤية والأسلوب. ولم يكن، بعدُ، قد وصل إلى ما يشبه التماهي بالشخصية الروائية التي خلقها وأسماها سعيد أبي النحس المتشائل!.. بل كان، على العكس، هو النقيض الحاد، في موقفه، لشخصية المتشائل التي أبدعها: نقيض يخلق نقيضه ليستخدمه سلاحاً فنياً ضد تلك المؤسسة العنصرية (دولة إسرائيل) والممارسات اليهودية العنصرية، التي هي النقيض العداني الأساس لهذين النقيضين معاً..

سعيد المتشائل هو ذلك الشخص العربي المسحوق إنسانياً، في حضن الدولة اليهودية، المهووس

بحماية نفسه من خطر الطرد والتشريد وبحماية رأسه من غضب الدولة عليه.. المتعاون - لهذا - مع أحد أجهزة مخابرات الدولة الإسرائيلية الوليدة، يمعن في الإنسحاق والتصاغر كلما أمعنوا هم في الضغط الخفي عليه والتهديد الخفي له، واستخدامه ضد بني قومه، وفي العمل المنتظم لمحو شخصيته العربية والإنسانية معاً، وتحويله إلى خرقة مهلهلة في أيديهم.. سعيد المحتال، المتغابي، الذي يظن أنه يوظّف كل ذكائه لحماية رأسه والإيقاع بغيره، والخائف المرعوب الموسوس باستمرار..

.. هذه الشخصية/ الأداة، بيد السلطة القامعة والنظام العنصري، تصير هي - بيد خالقها الفنان - الأداة الفنية، العين الفنية، التي عبرها تنكشف أمام القارىء عنصرية النظام، بشراسته ووحشيته، وعنصرية التركيبة الإسرائيلية المدجّجة بالسلاح وبالخرافة.. وعبر هذه العين الفنية تتبدى نازية المتدثّرين بجلود ضحايا النازية، وينفضح التوظيف الأيديولوجي للخرافات والأساطير في تبرير التقتيل والتشريد والسلب والنهب والإستيلاء على بيوت المشردين وعلى الأرض التي كتبها إله إسرائيل بإسم يهود زماننا هذا، منذ فجر التاريخ!..

رواية «المتشائل» تؤرخ لتفاعلات حرب 1948 (النحس الأول، حسب تعبير حبيبي) في العرب الباقية داخل فلسطين المحتلة.. ثم لتفاعلات حرب 1967 (النحس الثاني) بين العرب الباقية وعرب الأراضي العربية، المحتلة حديثاً..

إختيار إميل حبيبي لهذه الفترات بالذات (بين النحسين) ليس مجرّد «مصادفة» روائية.. إنه تاريخ ضياع فلسطين العربية، ثم استكمال هذا الضياع.. تاريخ تهجير أكثرية الشعب الفلسطيني، ثم إحتلال اليهود كامل الأراضي الفلسطينية، وأكثر.. تاريخ إعلان قيام الدولة (الإسرائيلية) ثم توسيع حدودها القابلة للتوسيع!..

وما بين التاريخين (النحسين) حكايات وحكايات عن التشرّد والتسلل ثم الطرد، فالتسلل مجدداً، فالطرد مجدداً، فالتسلل، فالطرد.. حتى يومنا هذا (الرواية، ص82).

- سعيد المتشائل، تشرّد مع من تشرد عام 1948، فلجأ إلى لبنان.. ووالده، الذي مات. «كانت له أيادٍ على الدولة (الإسرائيلية) قبل قيامها. وخدماته هذه يعرفها تفصيلاً صديقه الصدّوق ضابط البوليس المتقاعد الأدون سفسارشك» (ص19).. وإذ تسلل سعيد المتشائل عائداً إلى وطنه، كان يعرف أنه سيكون بحماية هذا الأدون.. «كنتُ مبهوراً بطالعي الحسن - يقول «المتشائل» - فها أنا أعود إلى أرض الوطن متسللاً، فلا ينالني سوء، مع أن شعبي كله يهيم على وجهه مشرداً، فإذا لم يهم، هيّموه» (ص39).

- ومن خلال عيني سعيد، المتعاون، والمفارقات الناتجة عن وضعه النقيض للمسار العام والرؤية العامة للرواية، وما ينتج عن هذا التضاد والتصادم من سخرية وعناصر إضحاك مؤسسية ومأساوية، نرى جوانب دالّة من عمليات التهجير والقمع العنصري اليهودي لعرب فلسطين، ونعرف من حواراته مع المتسللين في جامع الجزار بعكا (1948) أن جميع القرى التي ينتسبون إليها قد نُهبت وهُدمت.. حتى لا يعود أحد من أهلها إليها.

- أما المكلّف بشؤون الجامع (وكان مديراً للمدرسة التي تعلم فيها المتشائل) والمكلف الآن بالحراسة على المحتجزين، داخل الجامع، فهو يأنس إلى تلميذه القديم.. وخلال حوار - تاريخي تأريخي - حول حروب

المماليك والصليبيين وتقتيلهم الناس في فلسطين يقول المعلّم لتلميذه، قول العارف بواطن الأمور: إن هؤلاء المحتلين الجدد للبيوت والأرض (يقصد اليهود).. «ليسوا مماليك، وليسوا صليبيين، بل عائدون إلى وطنهم بعد غيبة ألفي سنة..» فيعلّق سعيد بجديّة: «ما أقوى ذاكرتهم!» (ص26).

- وإذ يروي معلمه عن مذابح الصليبيين ضد عرب فلسطين، وكيف أن «أكوام الرؤوس والأيدي والأرجل كانت تُرى في ساحات المدينة وطرقاتها»، وكيف اقتحم الصليبيون «مسجد عمر، حيث التجأ المسلمون ووصلت الدماء إلى ركب الخيل»، سأله سعيد ببراءة: وهل اليهود يدخلون جامع الجزار كما دخل الصليبيون مسجد عمر؟.. أجابه باليقين الذي يفجّر الموقف الساخر، الفاجع: «حاشا وكلاّ يا بني، بل يقرعون الباب فنخرج نحن إليهم. إنهم لا يدنّسون حرمة دور العبادة، بل أن لهم، في خارجها، متسعاً لهذا الأمر!..» (ص37).

فالإسرائيليون أكثر تحضراً من الصليبيين، فينجزون مذابحهم - إلى ما قبل مذبحة الحرم الإبراهيمي الشهيرة - خارج المساجد ودور العبادة!.. إحتراماً «لحرية الأديان».. وتذبيح المتدينين!!

(3)

.. فلم تكن تساؤلات إميل حبيبي الإستنكارية عن «دور» بعض اليهود في بدايات بعض الأحزاب الشيوعية العربية، ثم شتائمه لعنصرية الدولة الإسرائيلية، ولتفشّي العنصرية في المجتمع اليهودي المنغلق على نفسه.. لم تكن بمستغربة عندي في ذلك الزمان.. فهذا الموقف، في جذوره العميقة، هو النسيج الأساس لـ «سداسية الأيام الستة» ولـ «المتشائل» بالأخص.

ولكن المستغرَب، والذي لا يزال يحتاج إلى تحليل وتفسير - رغم كل ما أريق حوله من حبر وأقوال - هو مواقف إميل حبيبي السياسية في السنوات الأخيرة: موقفه (المتصالح؟) مع دولة إسرائيل.. وموقفه من التطبيع، ومن السلطة الفلسطينية قبل وبعد إتفاق أوسلو.. ثم طبيعة تعاطيه مع دولة إسرائيل وقبوله جائزة هذه الدولة للإبداع الأدبي.. وتعليقه العجيب (في جريدة «الشرق الأوسط» 1994/5/27)[1] على نيله الجائزة هذه بالقول: «إن في الجائزة الإسرائيلية الممنوحة لي إعترافاً بالثقافة الفلسطينية في إسرائيل كجزء من تطور التراث الإسرائيلي»!.. وكأنه يداور هنا مبتعداً عن القول الصحيح بأن كتابته الأدبية، في واقعها، إنما تذهب إلى تراث الثقافة العربية.. بل أكثر من هذا، فإن أدب إميل حبيبي - كما رأينا - إنما يدخل في التراث الثقافي الضد إسرائيلي.. (بصدد العديد من تصريحات إميل حبيبي ومناقشاته ومواقفه السياسية المعلنة، يراجع بالأخص كتاب د. فيصل درّاج: «بؤس الثقافة في المؤسسة الفلسطينية»، دار الآداب، من صفحة 97 إلى 123).

فإلى أي حدّ غادر حبيبي المضمون العام، أو الموقف الأساس له، في أدبه، فصارت مواقفه المعلنة وتصريحاته السياسية، نقيض أدبه، بالذات؟..

وإذا كان قد غادر الموقف الأساس هذا في أدبه، فهل يمكننا القول إنه قد غادر أيضاً شخصية «المتشائل» الروائية؟

أليس صحيحاً أننا نرى، هنا، ما يشبه التماهي بالشخصية الروائية (المتشائل) مما يؤكد دخول المؤلف

في التناقض مع الموقف العام الأساس لروايته هذه؟..

وقد نقول: إن إميل حبيبي، في رسمه الأخّاذ لشخصية المتشائل، كأنه كان يرسم صورته هو، المستقبلية، في إزدواجيتها؟.. ظاهر الصورة هو: سلوكه السياسي وتصريحاته الشهيرة عن إسرائيل والصهيونية (كحركة تحرر قومي؟!).. وجهوده الدائبة من أجل جمع مثقفين إسرائيليين بمثقفين عرب.. وقبوله جائزة الدولة الإسرائيلية../ وباطن الصورة هو: البنية العامة، والمضمون العام والعناصر التكوينيّة التشكيلية في رواية المتشائل: إحتجاج ساخر مرير ضد هذا البنيان العنصري الذي أقيم فوق جثث عرب فلسطين: دولة إسرائيل والمجتمع اليهودي المغلق!.. كأن حبيبي، في رسمه شخصية «المتشائل» كان يرسم مساره هو، السياسي، اللاحق.. ويدين، في الوقت نفسه، هذا المسار، ويسخر منه، ويُضحكنا عليه، قبل زمان من مسيره/ تورّطه، فيه!..

إميل حبيبي يندفع مع مواقفه، السياسية، المعلنة، إلى ذروة تطرفها ومفارقاتها.. فتتعرف، في مواقفه هذه، على شخص آخر، ليس فقط مختلفاً عن مضمون صنيعه الفنّي، بل نقيضاً له.

- «ولاء»، في الرواية، هو إبن سعيد أبي النحس المتشائل.. ولكنه نقيضه في الرؤية، والسياسة، والموقف، وعدم الخنوع..

- سعيد الآخر، الفدائي، ذو العباءة الأرجوانية، الذي التقاه المتشائل في السجن.. هو النقيض الأوضح لسعيد المتشائل، المتعامل..

- وفي انجذاب سعيد المتشائل إلى سعيد الفدائي، انجذاب خفي، عميق، إلى داخله هو نفسه، إنجذاب إلى حقيقته هو، الجوّانية..

وقد نستنتج: أن إميل حبيبي، بمواقفه السياسية في سنواته الأخيرة، هو القناع وهو الوجه الآخر النقيض، ربما، تحت القناع.. هو المتماهي بـ «المتشائل» كشخصية روائية، وهو - في الوقت نفسه - البنية العميقة للرواية من حيث الموقف الذي هو النقيض الحاسم لشخصية «المتشائل»..

ولكن إميل حبيبي، في آخر حوار معه («دفاتر فلسطينية»، العدد الثاني، 1996) يعود إلى الحديث عن شخصية سعيد أبي النحس المتشائل، ليقول بوضوح: «.. كنتُ أكذب وأقول إن شخصيته نقيض شخصيتي. ولكنني الآن في عمر لم أعد فيه بحاجة إلى الكذب.. في المتشائل كنتُ إلى حد كبير أتحدث عن نفسي، وعقلانيتّه هي عقلانيتي إلى حدّ ما»!..

.. فمن نصدّق؟..

(*) محمد دكروب: كاتب ومفكر لبناني، ورئيس تحرير مجلة «الطريق» اللبنانية.

(1) دققنا في عدد جريدة «الشرق الأوسط» اللندنية من التاريخ المذكور فاتضح أن الصحيفة لم تقم بنشر أي تعليق بهذا المضمون لإميل حبيبي - فاقتضى التنويه. («مشارف»).

«الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل»

رواية سياسية فذّة، عربية الشكل والمضمون

د. علي الراعي

بعد حرب الأيام الستة، يسمع سعيد أبو النحس المتشائل صوت المذيع وهو يدعو العرب المهزومين إلى رفع أعلام بيضاء فوق أسطح منازلهم، كي يناموا، من بعد، في بيوتهم آمنين. يتردد سعيد قليلاً ثم يجد من الأسلم له أن يرفع هو الآخر العلم الأبيض، فيصنع من ملاءة فراشه علماً أبيض يعلّقه على عصا مكنسة، وينصبه على سطح بيته في شارع الجبل في حيفا، إمعاناً في إظهار ولائه لدولة إسرائيل.

ولا يتبين سعيد هول ما فعل إلا وصديق عمره، يعقوب، الذي يخدم دولة إسرائيل، يجره من ثيابه ويدفعه على الدرج، مقتاداً إياه إلى رئيسه الصهيوني الكبير. ماذا حدث؟ وكيف تكون المبالغة في إظهار الولاء مستحقة للعقاب؟ يقول يعقوب لسعيد: يا حمار! ترفع العلم الأبيض على بيت لك في حيفا، وهي جزء من إسرائيل؟ تريد أن تقول إن حيفا مدينة عربية، هزمت في الحرب، وأبدت رغبتها في الإستسلام؟ نداء الإستسلام موجه إلى عرب الضفة وليس إلى عرب إسرائيل.

ويقول سعيد: بل أنا أفرط في إظهار الولاء لحكومة إسرائيل. فيرد صديقه: أصبح الرجل الكبير يرى أن إفراطك هو تمويه على تفريطك. ويستعيد أصلك وفصلك فيجد فيهما الدليل على أنك لست غبياً، وإنما أنت تتغابى، وإلا، فلمَ لم تعشق سوى «يعاد» المناضلة، ولم تتزوج إلا «باقية» المتآمرة، ولم تنجب إلا «ولاء» الذي يحمل السلاح ضد الدولة؟ يرد سعيد: ألم يسأل الرجل الكبير أيضاً: لمَ لم أولد سوى عربي، ولماذا لم أجد وطناً سوى هذه البلاد؟

بهذا السؤال الساخر تبرز شخصية سعيد أبي النحس المتشائل. فهو المهذار الحكيم، الذي يتبين الحق والحقيقة، فيؤلمه ما يرى، ولا يجد في نفسه قدرة فورية على دفع الأذى عن نفسه وعن أهله، فيطوي الألم بين جوانحه، ويبدي التغابي أمام زبانية البطش وعملائهم. ثم يغلب الألم حذره. فيجد نفسه يشرع

لسانه في وجوه الظالمين، ساخراً منددا، فيقع في ورطة بعد أخرى، تحمله إلى السجن، والتعذيب، فلا يجدي العقاب في تحويله عن الطريق.

هو المهرج الفيلسوف، أينما وُجد: جحا، أو مضحك الملك لير، أو المتشرد شارلي أو المطحون الدائم في مسرحيات الريحاني. غير أن سعيد أوفى من هؤلاء ثقافة، وأكبر نصيباً من الألم. فهو يبكي، لا حاله وحسب، ولا حال مليكه، ولا حال طبقة من الناس، وإنما هو يتقطع إرباً، حزناً على وطن ضاع، وأهل له ضيعوا الوطن ويواجه عدواً شرساً، لا يقنع بأن يغلب عدوه، بل يريد أن يلتهمه التهاماً، يأكله ويتمثله في جسده. فيختفي جسد الضحية ويتحول إلى دم ولحم يبينان المفترس ويشدان من أزره.

تعرية فاضحة للعدو

هذا هو الإستعمار الإستيطاني، الذي يندب إميل حبيبي بطله الفذ سعيد أبا النحس المتشائل ليعريه لنا تعرية كاملة فاضحة. سعيد هو عيننا في إسرائيل. واحد من عرب الداخل يرى ويتمزق، ويكابد الأهوال، ولكنه - أيضاً - يتبين، ويهتدي، ويهدي وطنه السليب حبيبة متجددة الظهور إسمها «يعاد» وزوجة دائمة الوفاء إسمها «باقية» وإبناً مناضلاً، يمثل الجيل الجديد، الذي يثور على خنوع عرب الجيل الحالي - جيل هو الأخ الأكبر لأطفال إنتفاضة الحجارة التي سوف يتأتى لها أن تثور في زمان قادم.

«يعاد» هي حبيبة سعيد الأولى لقيها طالبة في قطار كانا يركبانه فتعلق بها قلبه، وأحبته هي، ثم فرقت بينهما غيرة زميل من زملاء سعيد، وشى به للناظر، ففرق ما بين الحبيبين. ثم قام فراق أكبر بعد نكبة 1948. ذهبت «يعاد» إلى الناصرة وتسلل سعيد إلى حيفا والتحق بخدمة الصهاينة. ثم تسللت «يعاد» من الناصرة إلى حيفا لتلتقي سعيد وتشكوه إلى نفسه، فقد طارت شائعة بأنه قد وشى بأبيها إلى السلطات الصهيونية، فزجوا بالأب في السجن.

«يعاد» هي الحبيبة الدائمة لسعيد فهي تمثل إرادة العودة. وحين يتكاثر عليها عسكر إسرائيل ويدفعونها إلى داخل سيارة حفلت بغيرها من المبعدين، تنادي بأعلى صوتها: «سعيد» يا سعيد، لا يهمك فإنني عائدة! و«تعود» يعاد بعد عشرين عاماً، شابة جميلة واعية قوية، تشبه أمها، يعاد الأولى. فقد كانت هذه قد ماتت وأسمت بنتها يعاد وابنها سعيد، تأكيداً لهذه العلاقة التي لا تنفصم بين سعيد ويعاد، بين نضال عرب الداخل مع القمع الإسرائيلي وإرادتهم التي لا تلين بعودة وطنهم إليهم.

الغربة.. في كل مكان

أما سعيد، إبن يعاد، فقد لقيه المتشائل في سجن «شطة» الرهيب، وكان الصهاينة قد زجوا بالمتشائل فيه جزاء محاولته «الإنقلابية» رفع علم أبيض على داره في حيفا. كان سعيد ممدداً على سرير، عارياً تماماً، إلا من طلاء أرجواني، هو دمه الذي سال بعد التعذيب. لهذا سماه المتشائل «الملك»، إشارة إلى الرداء الأرجواني الذي يرتديه الملوك. يقول سعيد للمتشائل: يا رجل، يا والدي، ويضمد جراحه

بالحديث عن جراحه هو، فتعود إلى المتشائل إنسانيته التي ابتزها زبانية الصهاينة بالصفع والركل وإهدار كل ما هو كريم في الإنسان.

تقول يعاد الثانية للمتشائل وهي تحاوره: إن أخذني الصهاينة هذه المرة، فالوضع الآن يختلف. يرد المتشائل: ولكنهم لم يتغيروا. فتقول يعاد: هذه مأساتهم. أما نحن فتغيرنا. فيقول المتشائل: يأخذونك إلى ديار الغربة؟ فترد الفتاة: الغربة في كل مكان، أخذوني أم تركوني، فما الحل؟ يقول المتشائل: نختبىء. تسأل الفتاة: عشرين عاماً أخرى؟ يرد المتشائل: حتى تتغير الأمور. فمن يغيرها، تسأل الفتاة. يقول المتشائل: الشعب. ترد: وهو مختبىء؟ يقول المتشائل: أنا وأنت نختبىء ويكافح أخوك سعيد. تقول الفتاة: كي يهدي الحرية للمختبئين؟ لا جدوى من الإلتصاق بشيخ في أواخر عمره، لا فائدة من العودة إلى البداية. ستذهب «يعاد» الثانية ولكن «يعاد» الثالثة سوف تأتي. الماء لا يترك البحر يتبخر ثم يعود في الشتاء، يعود أنهاراً وجداول. دائماً يعود.

* * *

وكان سعيد المتشائل قد تزوج «باقية»، فأفضت إليه بسر خطير. قالت له: أصبحت أملي، يا ابن عمي، وأنا أريد العودة إلى خرائب قريتي «الطنطورة». ففي كهف في صخرة، صندوق حديدي مليء بذهب كثير، مصوغات أسرتي، وضعه والدنا هناك، وأنبأنا بأمره، حتى يلجأ إليه كل محتاج منا. أريد أن ننتشل الصندوق، فيغنينا عما أنت فيه. فلا أريد لأولادي إحدوداب الظهور.

وكان من دأب أسرة المتشائل أن يمشي أفرادها وظهورهم محنية، وأبصارهم في الأرض، بحثاً عن مال سقط سهواً من صرة عابر سبيل، لعلهم يهتدون إلى كنز يبدل حالهم تبديلاً. أما سعيد المتشائل فقد قرر ألا يموت مقوس الظهر كأسلافه، فأقلع منذ طفولته الباكرة عن البحث عن كنز الخلاص تحت قدميه، وراح يبحث عن كنز فيما فوق، في الفضاء اللانهائي، تلمساً لكائنات أرقى من البشر، أخذ يحلم بأنهم قادمون يوماً ما ليبدلوا حياته المملّة، أو يأخذوه معهم. ظل في هذا الحلم حتى قامت دولة إسرائيل الغاصبة، فلم يفارقه الإنشغال بخلاص يأتي من الفضاء السحيق.

والآن، ها هوذا كنز حقيقي وقع له. فماذا يفعل به هو وزوجه باقية؟ قررا أن يخفيا أمره عن الناس، حتى عن ابن ولد لهما فسمياه «ولاء» بعد اعتراض الكبير الصهيوني على الإسم المقترح: فتحي! كبر ولاء، وجعل لنفسه حياة خاصة، وأخفى وراءه حياته وقلة حيلته أمام مشاكل الحياة الصغيرة، سراً خطيراً: أنشأ مع إثنين مع زملاء الدراسة، خلية سرية، وانتشلوا الكنز واشتروا به سلاحاً وذخيرة ومتفجرات وأقاموا مخزناً ومخبأ. ثم قبض على الزميلين بينما التجأ ولاء إلى المخبأ فجاء عسكر صهيون يطاردونه، ويجرجرون والديه لإقناعه بالتسليم. وتحاول الأم إقناعه، ولكنه يرفض التسليم، ويدفع بأنه سئم حياة الذل التي يحياها الفلسطينيون تحت نير الإحتلال الإسرائيلي. ولا يطول الحوار بين الأم وابنها، فما تلبث الأم أن تنضم إلى «ولاء» ويختفي الإثنان، لا يدري أحد ـ ولا الصهاينة ـ أين ذهبا. لم يغرقا. لم يلفظهما البحر وإنما اختفيا وحسب. فقرر الصهاينة حبس نبأ اختفائهما عن التداول، حفظاً لماء وجه العنجهية الصهيونية.

* * *

كما تتطور فكرة الكنز من وسيلة للخلاص الفردي لدى «المتشائل» وأسلافه إلى أداة للنضال ضد المغتصبين، خدمة لقضية كبرى، كذلك يتغير «المتشائل» من موقف «الصامت ذلاً» ـ كما يصف نفسه ـ إلى موقف الشديد الرغبة في الخلاص حين تكون «يعاد» بجانبه، العاجز عن الخلاص حينما تنأى عنه. تقول له «يعاد»: أعود في الشتاء. فلما تعود وتجده عاجزاً عن الحركة تقول: هذا شتاؤك وحدك ويقول له شاب يمسك بصحيفة وقد رآه يجلس على «خازوق» العجز: من لا يريد «الخازوق»، عليه أن ينزل إلى الشارع معنا.

ولكن «المتشائل» يتشبث بخازوقه، ولا يلبث أن يطير به الخيال إلى رجل الفضاء الذي يأتي لينقذه. يطير الإثنان، و«المتشائل» محمول على ظهر الرجل. وترى «يعاد» المنظر فتقول: حين تمضي هذه الغيمة تشرق الشمس!

كنوز الحكمة والفكاهة

تغوص هذه الرواية الفذة غوصاً بارعاً في التراث القصصي العربي، تصل إلى أعمق أعماقه، ثم تطلع محملة بكنوز من الحكمة والفكاهة والسخرية والخيال المجنّح، توظفها جميعاً في خدمة موضوع متفجر شديد الإلتصاق بالواقع، هو أحوال عرب فلسطين تحت الإحتلال الصهيوني الغاشم، وتخرج علينا ـ في الوقت ذاته ـ بشكل فذ للرواية هو ـ بالتطع ـ عربي الهوية والروح والمنطلق.

تقرأ الرواية فتدرك على النور لماذا قامت إنتفاضة الحجارة، وتوقن أن ما يصوره إميل حبيبي من تصدٍ بطولي للحكم العنصري الإسرائيلي، هو حق واقع، وليس بلاغة كاتب، أو أمنية مطحون عاجز. وقد تسأل: لماذا جعل إميل حبيبي شخصيته الرئيسية رجلاً رضي بأن يعمل مع الصهاينة، فلا تلبث أن تتبين أنه إنما أراد تصوير تمزق بعض عرب الداخل بين ضرورة الخضوع لأمر واقع ورغبة لا تهدأ في التحرر من هذا الواقع. كذلك اتخذ الكاتب من بطله أداة للسخرية من المتعاونين والمتخاذلين، ومن بعض العملاء الملتحفين بالرفض الناري القاطع لدولة إسرائيل، إخفاء لتعاونهم الفعال معها (شخصية الباذنجاني المحامي). كما عبّر إميل حبيبي التعبير الفني البليغ عن عبث محاولة العمل مع الحكم الإسرائيلي وإنتهاء هذه المحاولة إلى طريق مسدود يحوطه العجز من كل مكان. ترمز الرواية إلى هذا القبول بالخازوق الذي يتعد عليه كل فلسطيني يتعاون مع إسرائيل. يجلس عليه إلى الأبد، لا هو يتحمله، ولا هو قادر على الهبوط منه إلى الأرض، بل قد تشتد أزمته فإذا هو يقاوم كل من يحاول تخليصه منه. إذ ذاك لا يكون أمام المتعاون مع إسرائيل إلا أن يذهب عقله، فيطير على أجنحة الجنون إلى الفضاء السحيق، كما حدث لسعيد أبي النحس المتشائل.

لكي يخرج إميل حبيبي الشكل العربي للرواية امتصّ رحيق ألف ليلة، وشملته روح الجاحظ الساخرة حيناً، المتفاكهة حيناً آخر، وصدر في روايته عن طريقة كتابة الرسائل في التراث العربي، وعن حكمة «كليلة ودمنة»، ثم لم يقتصر على التراث العربي، بل رفده بالتراث العالمي، حين أنشأ علاقة ما بين روايته ورواية ڤولتير: «كانديد».

والمحصلة النهائية: رواية فذة، عربية الشكل والمضمون، لعلها الأولى التي تثبت بجدارة أن في وسع الرواية العربية المعاصرة أن تترك جانباً الشكل الغربي الذي اتخذته وعاء لها فأقامها حتى الآن، إلى شكل خاص بالعرب ينبع من تراث قصصي زاخر وطويل.

ذلك إنه إذا كان بوسع بعض الناس أن يظلوا يماحكون في أن الأدب العربي الشعبي قد عرف المسرح، فليس في قدرتهم أن ينكروا ذخائر العرب القصصية وحيويتها الفاتنة الباقية بعد ازدهار الإهتمام بألف ليلة وغيرها من قصص العرب وبعد ما قدم إميل حبيبي من برهانه الناصع هذا.

(*) د. علي الراعي: ناقد مصري.

خذوا الشعر عن إميل حبيبي

إنعام الجندي

كيف أكتب عن رواية إميل حبيبي، وما أكتب؟

منذ أن تلج إليها عبر بوابة أبي الطيب المتنبي:

لك يا منازل في القلوب منازل
أقفرت أنت وهن منك أواهل
وأنا الذي اجتلب المنية طرفه
فمن المطالبُ والقتيل القاتل

يستقبلك إميل حبيبي عند قنطرة ألغاز هي أشد وضوحاً من عين مغرورقة. ويشجيك أن تقصد اللغز وتتوسد مغاوره، فيعلنك لغزاً في موعد الجراح والمآسي، ويفصدك عرقاً عرقاً حتى غلالات شغاف الحنين.. وإلاّ، فما هذا «الطرف الذي اجتلب المنية» كأنه علامة العصور منذ أبي الطيب إلى إميل حبيبي، وشاهد القتل، والقاتل والقتيل؟

وما هذا الاحتراس الذي يكون فيه بُعد الرواية «عن أي واقع فاقعاً حتى لا حاجة إلى احتراس، أو يكون الزلف فيها أميناً حتى لا داعي إلى أي احتراس؟».

هل أتحدث عن تلك التي «لا تعود لأنها لا ترحل»؟ أم أقعد مع الكاتب «في مأتم الذاكرة»؟ أم أراقب «مضي الساعات الرتيب الذي ازداد تثاقلاً منذ قيام هذه الدولة»؟

ليست رواية إميل حبيبي رواية أفراد، أو مدينة، أو قضية، أو ماض، أو حاضر، أو مستقبل، فحسب. إنها حكاية كل هؤلاء، حتى لتوشك أن تقول إن بطلها الحقيقي هو تاريخ العرب منذ قيام الدولة التي تثاقل مضي الساعات منذ قيامها. ولا تعفيك من إطلالات على الماضي القريب والبعيد، فاتحة أمام قارئها آفاقاً

تلوب به حيناً، وتحصره في زاوية حيناً، حتى تحطّ به على درب الآلام آخر الأمر.

مع ذلك تكاد تتلمس أناس الرواية الحقيقيين والمعنويين، فتقول: هذا أعرفه، وهذه الحركة عايشتها، أو عشت في صميمها، وهذا الشارع احتواني، وحنا عليّ أو نبذني.

ولكل كائن، حياً أو جامداً أو ميتاً، نكهة في الحلق والقلب والعين، نكهة المرارة، والنفس المختنق، حتى لحظة الضحك والسخرية البالغة حد العبث غير المعقول.

ولكل عبق من الماضي وقع في الحاضر والمستقبل، وكل نزف يسقط عليك كأن جرحك منه ينفتح الساعة، فتحار هل كان تاريخك ومضاً أم غبشاً؟

المسعودي نفسه يستحضره إميل حبيبي ليروي قصتك مع «أشخاص سود طول الواحد منهم نحو خمسة أشبار أو أربعة»، فإذا شاهدت هذه الأقزام «تيقنت أن الشدة تشدك، وأنك تصارع الخبّ حتى لا يغرقك تحته».

ويتلبس حكاية المسعودي، ويتبسط معها، حتى ينبعث الحاضر من ظلالها وألوانها، فإذا الأشخاص السود بن غوريون صغير أو ديّان صغير، أو من حلّ محلهما!

***

لا أحب أن أمضي مع رواية «إخطية» في هذا السياق. أمر آخر استرعاني، إنه الشعر.

لعل أول اعتراض سيرفعه الشعراء في وجهك: أرواية أم شعر؟ و«إخطية» رواية وشعر، أو رواية من شعر أو سمّ انتسابها الشعري ما شئت. فقد سما إميل حبيبي بالعمل الروائي إلى مستوى الشعر، دون أن نتقلل من أهمية الفن الروائي. والحق أقول إن شعراءنا المحدثين أتقنوا «الإعلام» الشعري أكثر مما كتبوا الشعر. بينما الرواية تخط طريقها - وإن بصعوبة - إلى مستوى رفيع. أما الصعوبة فمأتاها أن الروائيين أقل قدرة على «الإعلام» من الشعراء، وأن الجمهور القارىء أقل احتفاءً بالرواية، وأن دور النشر جميعاً - الرسمية والخاصة - ملتزمة بأحد أمرين: مطابقة الرواية مع هدف رسمي، أو طاقتها على تحقيق هدف ربحي. وأن زمن كتابة الرواية أطول من زمن كتابة الشعر، مما يجعل صدى الكاتب في القارىء بطيئاً ومتعثراً. هذا إلى صعوبات أخرى لا مجال لعرضها الآن.

على أية حال، حين أقول: ارتفعت رواية إميل حبيبي إلى مستوى الشعر، فإنما أعني الشعر الحقيقي، لا هذا الفراغ اللاغي الذي يتحفنا به إعلاميو الشعر.

أيجدر بنا أن نحدد إلى أية مدرسة ينتمي ما في رواية إميل حبيبي من شعر؟

من العبث أن نفعل.

مهما يكن فإن «إخطية» نمط جديد وخاص. أنت فيه مع كل ألوان الشعر، متحدة في قصيدة واحدة، دون أن تطيق تمييزها من بعضها بعضاً.

«إخطية» ملحمة، وهي ملحمة فلسطين التي لم يعرف التاريخ أشد ظلاماً ومأساة منها. وهي ملحمة مستمرة في الواقع، وفي الأنفس، وفي الفكر، وفي العصب، والجسد والروح. ومن هنا إتحاد الواقع بالأسطورة. الواقع يفاجئك بأنه أسطورة أغرب من خيال، ومن أن يصدقها العقل. والأسطورة حاضرة في الواقع كأن أجنحتها من الحدث اليومي. وشخوصها يتحركون في هذا المدى الأسطوري - الواقعي، ويظلون

في وعيك أليفين.

وفي الوقت ذاته، كل شخصية، بل كل حدث رمز، يطلّ بك على افاق لا تحد، متجذرة في الواقع، دون أن تفقد شيئاً من حرارة الرمز وإيحاءاته.

وتوغل بك السريالية أحياناً في متاهاتها، متوكئة على الرمز مرة، وعلى غير المعقول مرة، واضعة إصبعك على الجرح، حتى لتتملأك بحزن رومانطيقي أسيان، يضاعفه هذا العبور الحنون إلى فولكلور توشحه عادات وتقاليد حبيبة إلى القلب، شجية في النفس، موحشة كأنها من تاريخ سحيق، أو ذكرى من حلم مضى، ولكن الشوق إليها مرير كأنك فارقتها الساعة.

سروة، من عائلة عبد الكريم، التي كان «أفرادها مشغولين في طلب الرزق» كان أخوها يصطحبها معه إلى عمله مرة كل شهر. كان سائق قطار سكة الحديد البخاري. فإذا أوقف القطار على شاطىء عتليت، ونزل معاونه «العطشلي»، استرقت السمع إلى حديثهما، وهي تصنع أرغفة الخبز المدهونة باللبنة الخضراء مع زيت الزيتون، وتدخلها إلى وجار النار لحظة ثم تخرجها ملتهبة، من غير سوء إلخ..

هنا سروة، حتى اللحظة، بنت العائلة البسيطة، العاملة في سبيل الرزق. ثم تبدأ تحولاتها. «كانت سروة ثورة من نار ملتهبة». فإذا تهيأ لك أنها صارت رمزاً، عادت فتبدت فتاة شيطانة ترقى الشجرة التي يبلغ علوها ثمانية أمتار. فإذا صارت فوق، تميل بالشجرة كما تشاء وتهوى، صرخت: «وهل تسمعونني؟» نسمعك. فتهمس بكلام، ثم تعود تصرخ: هل تسمعون ما قلت؟ لا نسمعك. إلحقوني، إذن، فتسمعوا، فلا نجرؤ على ذلك».

سروة، والحوار، والشجرة، تضعك في إطار هو بين اللامعقول، وبين الواقع. بين ما يأتي من الحلم، وما ينبجس من الذاكرة اليقظة. ولكن الحوار التالي ينأى بسروة عن مدى اللمس والحس:

يا جبناء. لقد خلوت بالله أسأله عن الجنة.

- فماذا أخبرك؟

- أنا الجنة وأنا النار.

وتشرد ونجري وراءها ونحن نردد:

«هذي الجنة وهي النار

إفهم إفهم يا حمار»!

ولم نكن نفهم.

فهل سروة حالة صوفية؟ أهي رمز؟ أهي من تلك الصور السريالية، تلم بها ولا تلم، تقبض عليها وهي تفلت من بين أصابعك؟

وتلج مع الكاتب مرة أخرى باب الحنين إلى الماضي، في رواق الذكريات الأسيان: أسماء محفورة على جذوع الأشجار، إذا عاد إليها حافروها وجدوها ارتفعت إصبعاً أو إصبعين، أو عفت عليها قشرة جديدة، وتكون قلوبنا في هذه الأثناء، قد تغيرت كما لو أنها العشق الحديدي من غير مخرطة، فنحفر أسماء أخرى بأزاميل الحب والوفاء نفسها.

وتعرف أن الكاتب لا يقف هنا عند حدود الحنين والتذكر، رغم أنه يمس منك وتر القلب. فثمة إيحاء

بأمر، أو رمز لأمر، أو إخفاء وتمويه لأمر.

أما سروة فسرعان ما تتحول. تصعد الشجرة، «حتى تبلغ قعر الغول وتحرر إخطية من سجنها».

وكانوا أولاداً والشجرة طويلة حتى لا نهاية لها.

فإذا نادت: من أراد منكم أن يعرف سر إخطية يرتفع ويعلو حتى يلحقني. أصمت آذانهم الخشخشة، وأصبح عواء الثعالب يخرج من صدورهم.

وتنادي أن الحقوا بي. ولا يجرؤون على اللحاق بها.

فمن هي سروة هنا؟ وما هي علاقتها بإخطية؟ ومن هؤلاء الأولاد؟ هل نحن تجاه أسطورة، أم تجاه وهم؟

الصورة التالية تشف عن اللغز، مع أنها أقرب إلى السريالية:

سقوط سروة فوق الصخرة، إنسياب غلالتها الحمراء عن صخرتها لتغطي جرن الشلال بقطيفة أرجوانية. رؤيتهم النار في حلة نار. عودة الصخرة ملساء، إقفار شارع عباس من أهله. ذهاب سروة وإخوتها كما ذهبت، من قبل، إخطية.

وإلى ذلك كله، هذا الجو المترع كآبة وفجيعة، المهور ببصمات الموت والإنكسار.

الرواية تنحو هذا المنحى، من بدنها إلى نهايتها. لذلك تمضي معها مفاجأة إلى مفاجأة، حتى لتبهر أنفاسك. على أن ما يزيد من وجعك، أنك كنت في كل تلك التحولات، لأنها رواية وجودك.

***

لعل ما هو أهم من هذا كله، تلك اللغة السيدة، تتوهج لامحة، موحية، فاضحة، رامزة، آسرة، متجددة كل لحظة، قابضة على سر الحدث، والحالة والشعور، والفكرة، تغريك بالواقع لحظة، ثم ترتفع بك إلى ذروة التوهم، لتعدو بك إلى غمار الأسرار، أو لتقف بك على عتبة الكشف، أو لتنزو بك إلى مواطن انعقاد القلب على الدمع.

وهي دائماً تمنح بقدر، وتمنع بقدر، وأنت المتلقي تتسقط ما تمنح وما تمنع، وتتأثر الرسوم على الجمر حيناً، والرماد حيناً، وصفحة الشلال أحياناً.

وأعجب ما فيها، في كل ما ترسم أو تشكّل، هذا الومض المتوفز، تشهد خلله حتى النبأة.

وأعجب من ذلك أصالة على غير تعنت، ورجاحة على غير عسف، وليونة على غير ميوعة.

(فهل نقول لشعرائنا: خذوا الشعر عن إميل حبيبي؟).

(*) إنعام الجندي: أديب سوري.

هوامش على رواية إميل حبيبي ـ «إخطية»

قدرة فائقة في تحميل اللغة
أمانة لا يقوى عليها سواه

د. عبد الرحمن ياغي

(1)

بعد «السداسية» و«المتشائل» و«لكع»، أطل علينا إميل حبيبي بروايته الرابعة «إخطية»، والتي صدرت طبعتها الأولى عن «إتحاد الكتّاب والصحفيين الفلسطينيين»، لتكون الكتاب الأول في سلسلة (كتاب الكرمل)، منشورات مؤسسة (بيسان برس) للصحافة والنشر والتوزيع ـ قبرص ـ نيقوسيا، سنة 1985م.

فهل نقرؤها على منهج البنيويين التكوينيين بما يحيط من جو وهوامش وتعليقات وآراء واستعراض ومناقشات وتساؤلات وتصريحات صدرت عنها لكاتبها وقرانها في ندوات وسواها، أم نقرؤها، وننحي جانباً كل هذا، ونحاورها وتحاورنا من الداخل كأننا لم نسمع بها من قبل وقد هبطت علينا (بالبراشوت) دون إطار ودون مواكب أو أهازيج سابقة، وذلك على منهج البنيويين الشكليين؟

ما أدري، أخشى أن أبدأ بالأولى فتترصدني الثانية وتكمن لي في الطريق، وأخشى إن بدأت بالثانية أن تنهال عليّ الأولى من حيث أدري ولا أدري.

(2)

وإميل حبيبي منذ البداية مسكون بهاجسين يثيرانه ويثيرهما: ـ هاجس مرور الزمن: «..فلم يعد مرور الزمن مجرد عامل بل أصبح الحياة كلها!» («إخطية» ـ ص12).

ـ وهاجس الإنتشار والعودة: «.. ولذلك تجدهم منتشرين حتى قبل كارثة النشور ما بين الفرات والنيل؛ فكيف يعجزهم مقامهم الحالي عن العودة..» («إخطية» ـ ص18).

ويبدأ الدفتر الأول بفصل (سيف من السماء مسلول)، وبحدث غريب، جلطة المواصلات أو السكتة القلبية، وتعطيل حركة السيارات، الذي وقع قبل أكثر من عشر سنوات في شرايين مدينة حيفا، وعجز المسؤولين عن كشف أسراره، ثم عمّ النسيان - نسيان الرحمة - الناس أجمعين، وغطّى النسيان على «المعرفة الموجعة»، ويجعل إميل حبيبي راويه (يتهبلن) ويتحدث عن وقوع «أعجب العجب».. كأنه هبوط مخلوق من الفضاء - والغول عن يمين المار - وخروج أولاد الأحباش الصغار من البحر. كل هذا جاء تعبيراً عن الحب أو الشدة التي تشد هذا الراوي الذي يصارعها - يصارع الشدة - في البحر حتى لا تغرقه تحتها!

إنه إميل، يريد أن يروغ ويزوغ من أنياب المترصدين به دون أن يمنحهم الفرصة للظفر به، بل هو الذي (يمرمط) بهم الأرض، ويهزنهم، ويزري بهم، ويدسّ كل هذه المرمطة في تلافيف الحديث الساحر: «.. مخلوقات قزمية.. في شكل البناغرة (جمع بن غوريون) والديّانات (جمع ديّان صغير).. ظهور الأحابيش.. شارون الصغير..»؛ ثم يكوّن من هذه المفردات موقفاً متسائلاً: «هل ظهور هذه الأحابيش في عزّ الظهر هو السبب في جلطة المواصلات المشهودة المنسية نسيان الرحمة في حيفا؟»(«إخطية» - ص15).

(3)

إميل! يا إميل! يا حبيبي! بدأت (الدفتر الأول) بالإسترسال الجاحظي، كأنما راقك الإنتساب إلى الأسلوب الجاحظي! لقد زدتها! فالرواية - منذ البداية - أصابها المغص، وأخذت تتلوى! وإن يكن تلويها أشبه بتلوي الراقصة - راقصة الباليه - تشد إليها العيون والعقول والقلوب!

إنك تنبش القبور على قتيل (المتنبي) في ثياب القاتل، وتورد ما تواضع عليه (كتاب الروايات الغربية) من أساليب الإحتراس، وتختار شخوص أبي الحسن علي بن الحسين بن علي (المسعودي) في (مروج الذهب) وقد ظهروا في صورة راهب حيناً، وفي صورة (فارس بيده سيف مسلول) حيناً آخر، وتفتح كتب النحو على باب النسبة لاسم طبريا وطبرستان، وتقلب صفحات التاريخ عن (صلاح الدين الأيوبي) وطبيبه (موسى بن ميمون)، ولا تنجو من شرك صفحات (القاموس المحيط)، ولا حكايا (ألف ليلة وليلة)، وسواها وسواها وسواها!!

إن هذا كله قد يستسيغه الغارقون في غدران التراث الأدبي والشعري والتاريخي واللغوي؟ وما أظنه مستطاباً لدى القراء خارج هذه الدائرة، وإن يكونوا يستخلصون منه جميعه سطراً أو عبارة تكون كحبل النجاة تسحبهم إلى الشاطىء من مثل: - «.. اهتزاز ثقتي بقيام حرية الحنين إلى هذه البلاد في هذه البلاد.. إلى حيفا في حيفا..» («إخطية» - ص7). ومثل - «.. إن التساؤل، هو مفتاح المعرفة..»(«إخطية» - ص13).

ومع ذلك فإنك تثير إعجابنا بك حين تنبش في تلافيف التراث لتستنبط ما يكمن في تراكماته من خبرات، تجليها وتطورها وتكشف عن نكهتها وطعمها وقيمتها وتريدنا أن نشاركك في حفلة الإدمان عليها في الحياة وفي التعبير! وما أقدرك على إيجاد التلاحم بين العلاقات - علاقات الحياة وعلاقات التعبير اللغوي!

إنك يا إميل ممتلىء.. مسكون بالأدب وبالمواقف الأدبية وبالأنسجة اللغوية التي تحمل شبكة من الدلالات والعلاقات الإجتماعية والسياسية والفنية! ومن هنا تريدها (رواية الإسترسال والإستطراد).

(4)

يعرض راوي إميل حبيبي (هذا الخب) أو هذه الشدة، أو أعجب العجب فيقول: «.. فكم من ليلة عدت فيها بسيارتي، منهوك القوى من شدة القهر، فظهرت لي وسط الطريق مخلوقات قزمية.. في شكل بن غوريون صغير!! أو ديّان صغير!! أو شارون صغير!! ويؤسفني أن أعترف بأن شرف هذا الظهور - ظهور البناغرة والديّانات والأحابيش - الظهور أمامي في ليالي الشدة والخب مستمر ويشتد حتى يومنا هذا!! فهل ظهور هذه (الأحابيش) في عز الظهر هو السبب في جلطة المواصلات الشهيرة والمنسية نسيان الرحمة في حيفا؟» («إخطية» - ص15).

ثم يمضي الراوي في الدوران والزوغان والروغان: «.. صحنا طائراً يحوم فوق رؤوسهم ثم يطلق من تحته بريقاً أشد سطوعاً من نور الشمس في الهاجرة. يمتد إلى الأرض كأنه الصاعقة. أو السيف المسلول! (..) وشعروا بألم كما لو أن ذلك السيف الضوئي المسلول اخترق صدورهم كما يخترق السفود صدور الفراريج المشوية!». وتتوالى الأقوال: «.. سيف ضوئي مسلول في رائعة النهار!..» وتتوالى المحاولات لإسكات التقولات التي من شأنها تعظيم قدرة (العدو) العربي!.

ثم يورد الإدعاء: «.. وادعت المرأة الطبرانية أنها شاهدت رجل الفضاء الهابط على سيف السماء المسلول يرتدي ثوباً مرسلاً مما كان يرتديه جيرانها العرب..». وتسألني النتيجة: «.. أكدوا أن الفلسطينيين لا يعجزون عن العودة إلى بلادهم!..». («إخطية» - ص16، 17).

ويمضي إميل وراويه في استرسالهما واستطرادهما اللذين يذهبان بك بعيداً بعيداً بحيث تظنّ أن الإطناب زاد عن حده، لكنك لا تلبث أن تجد هذا الإسترسال قد كان لديهما سبيلاً إلى التكثيف والتركيز والإيجاز!

(5)

أرأيت منذ البداية كيف لا تستطيع أن تغذ السير في أرض هذه الرواية وطرق هذه الرواية!! إنك لا تستطيع إلاّ أن تسير متريثاً مبطئاً في مساربها الضيقة الواسعة ذات التشابك والتقاطيع والدهاليز والأشجار والممرات المتقطعة، ولا تستطيع إلاّ أن تحدث نفسك وتطيل الحديث وكأنك تبدو مهووساً، ولا بد لك من السير الحذر المتنبه والرجوع إلى خريطة الحوادث لشدة إمتلاء كاتبها وفيضه وقدرته على الإثارة والإستثارة.

إنه من أقدر الكتّاب على الإختراق الدقيق الموثق بالأحداث والأوصاف والتغييرات في تركيبة المجتمع الواقع تحت كابوس الحكم الإسرائيلي وممارساته اللاإنسانية العنصرية في الناس وفي الوطن!

ولقد مضى إميل عن عمد يمزق الحادثة الروائية وينثر أجزاءها ومزقها في صفحات متباعدة، وكأنما جعل من هذه المزق مطية يحمّلها إسترسالاته المستفيضة، حتى تخال أن الحادثة كانت أمراً هامشياً وبعداً ثانوياً، وأن الإستطراد هو البنية المقصودة في الرواية: فالحادثة تطلّ عليك بجبينها في ص27، وهاجس الأمن والمقاومة يلوحان لك في ص27 و28، وتفسير المناسبة التي استدعت ذكر الحادثة يجيء ص31، والإهتمام (بالمسعودي) والإتكاء عليه في الوصف الساحر يطل في ص35؛ وكان قد بدأ في آخر ص32 بتقويم

لإسترساله.

فتخالها في أثناء ذلك كله رواية إمتاع ومؤانسة مليئة بالساعات التي تتدفق أحاديث ممتعة وأوصافاً ونقداً ولذعاً ولسعاً وحقائق «تشيب لهولها الولدان ويرجع بها الشيخ إلى صباه». إنها حكايا وحوادث ونوادر وليالٍ وآمال وأمثال وقصص وكل شيء في نسيج روائي حديث جداً.

(6)

في (الدفتر الثاني) أخذ إميل حبيبي يبتدع أو يصطنع (موضة) الإختفاء وسر التمويه، تلك التي اصطنعها إميل نفسه في (المتشائل)، واصطنعها الطيب صالح في (موسم الهجرة)، واصطنعها جبرا في (مسعود)! وقد جعل منها (مفاجأة) روائية، أشبه بالمفاجأة المسرحية؛ كشف لنا وجهها الأول وأخفى هذا الذي كشفه عن العدو وقواته الأمنية!

«.. فأحجم عن تقبيل الأرض حين هبطت طائرة (إل - عال) على أرض المطار. حرصاً على أن يخفي سر أصله وفصله، بعد أن همّ أن يفعل مثلما فعل شاب أمريكي ذو لحية كاهن.. أحجم عن ذلك في اللحظة الأخيرة، مخافة أن يتنبه رجال الشرطة والمخابرات إلى أن قبلته أصيلة لا إسخريوطية، بنوية لا بالتبني!...» (ص56).

وتتوالى صور إميل حبيبي وتعابيره (الحبيبية) المتميزة ذات الخصوصية والطعم الساخر والصياغة التي تشبه في روحها طرائق (مارون عبود) في الصياغات الخصوصية والطعم المميز.

وله طريقته في تصوير الإستخفاف بتهويلات العدو وبالونات أوهامه التي ينفخ فيها، والهلوسات العجيبة التي تفرخها (هواجس الأمن الخائف).. وكيف يدرج هذا العدو أية حركة يرتاب فيها تحت واجهة الجرائم: فمجرد فتح باب السيارة والخروج منها إلى وسط الشارع حين تتوقف بسبب ازدحام المرور مجرد ذلك يعدّ جريمة، تتوالى وتتوالى، وتكبر ثم تكبر إلى أن تصبح سلسلة طويلة تصل إلى حد جرم الخروج من رحم الأم وقت الولادة دون إذن.

إن الحادثة تتلخص في عودة (أبي العباس) إلى بيته في جوار حدائق البهائيين على سفح الكرمل في حيفا، وملاحقته في كل مكان.

«.. فاشتد خفقان عبد الكريم لما أدرك أنه مطل على شارع عباس بعد غيبة ثلاثين عاماً.. ومنذ أن وطأت قدماه أرض مطار اللد وهو يشعر بأنه غريب الديار، وبأشد من هذا الشعور مضاضة، ولكنه الآن فقط، استكنه حقيقة هذا الشعور الآخر؛ لم يجرب - حتى الآن - شعور المتسلل إلى بلد محرم على قدميه أن تطأه وهو موجود في ذلك البلد. ولكنه يحسّ الآن، إحساس المتسلل، بالخوف من أن يضبطوه، في كل لحظة، متلبساً بحقيقة مشاعره، متلبساً أم متشبثاً بهذه الحقيقة!

فحشر جسمه، بطوله الفارع، بين رموش عينيه متناوماً لهذا العدو، وأقعى له، بين الرموش، متحفزاً للإنقضاض ما أن تبدر نأمة. كان فارع الطول ذا شعر أسود فاحم السواد على بشرة سمراء تكاد تقول للعدو: خذوني!! وكان في مطلع الستين من عمره.. كان في (زمان العرب) يعمل في ورشة شركة بترول العراق (آي.بي.سي)، فرحل معها في العام 1948م إلى طرابلس الشام (لبنان). كان، منذ أيامه في حيفا،

يمضي للسيدة عبلة تماري مهمات صغيرة، فانتقل، وهو في طرابلس، إلى العمل في شركة مقاولات فلسطينية الأصل، أسسها شراكة، كامل عبد الرحمن وإميل البستاني واختار لها إسم شركة (ك.أ.ت): فبعثوابه إلى السعودية وكيلاً عنها. فاختارته موظفة أمريكية في مثل قامته طولاً وسناً زوجاً لها. وأعطته الجنسية الأمريكية وبيتاً وبنتاً واحدة، وأصرت على أن أصله من (إزرائيل) لا من (پالستاين)، فهرب منهما والتجأ إلى مدينة ديترويت، حيث يكثر العرب والزنوج يتكاثرون. وعمل في مصانع سيارات فورد، وأبلغ زملاءه العمال، العرب والزنوج، أنه خلف - في (الوطن) - إبناً بكراً إسمه عباس. وسوف يعود في يوم من الأيام، للبحث عنه، فناداه العرب بأبي العباس. وناداه الزنوج بإسم (أباس). وها هو اليوم عائد إلى شارع عباس. ولكنه عاد ليبحث عن أمر آخر. فتح باب سيارة التاكسي وخرج لا يلوي على شيء. ألقوا القبض عليه بعد خمسة أيام أو ستة من الحادث، فيما كان يتسكع في شارع عباس أمام سور الراهبات وكان يحمل علبة صغيرة من التنك من تلك التي كانوا يملؤونها بحلويات (الطوفي) الإنجليزية في (أيام العرب)!»(ص54 - 56).

ويتحول هذا الحادث البسيط بين يدي إميل حبيبي من حجم المضغة إلى حجم العلقة، ثم يجعل العلقة عظماً، ثم يكسو العظم لحماً، وينفخ فيه من روحه ويمنحه الحياة في نسيج لغوي ينبض بالدم ويتحول إلى كائن حي. ويبعثر هذه الحادثة في جسد الرواية ويتجاوز بها حدود التجريد.

(7)

ويعود إميل حبيبي بأبي العباس إلى صحبة المدرسة. (ألا حبذا صحبة المكتب وأحبب بأيامه أحبب) ويفسر أمر علبة الطوفي، حين كان صغيراً، ويكشف عن الطفل حين كانت «دنياهم كلها حلالاً عليهم.. وكان العيش فيها حلالاً.. ولم يكونوا يعرفون من الحرام ما يتجنبونه سوى النميمة، وكانوا يتجنبونها مهما غلا الثمن.. وكانوا يتبادلون الغرام عبر سور الراهبات يضعون في السور عبر الفتحة صندوقاً صغيراً مما كانت تُباع فيه الشوكولاطة أو الطوفي (في زمن العرب) يتطارحون آيات الحب عبره رسائل نعفتها أو جرفتها الأمطار والسيول أو عبث بها مرور الزمن على الذاكرة.. فهل أمسكوا بك يا عبد الكريم متلبساً بهذا الصندوق بعد أكثر من ثلاثين عاماً من الإنتظار.. هل حقاً اعترفت أمامهم بأنك والد الطفل الذي ولدته (إخطية) سفاحاً.. عمن جئت تبحث يا (أباس)؟ عن (إخطية) الأولى - الخطيئة الأولى؟ إدعوا أنهم ألقوا القبض عليك وفي يدك صندوق طوفي صغير مليء بقصاصات صغيرة من الورق. فهل ظلّت (إخطية) تراسلك عاماً عاماً؟.. هل أنت إخطية الأولى أم الثانية أم الثالثة.. أو العاشرة؟» (ص70 - 73).

إنها قدرة كبيرة فائقة يتمتع بها إميل في تحميل اللغة أمانة لا يقوى عليها سواه، تحمل اللغة عبء القضية، وهم الحادثة، ونبض الشخصية الإنسانية، وحرارة الموقف، وصور الحالات المتنوعة؛ وقد أبدع في هذا المجال الجاحظ، والشدياق، ومارون عبود، وحاوله وقصر عن بلوغه أبو حيان، وابراهيم اليازجي، وشكيب أرسلان، فاستحياه بنجاح إميل حبيبي، ومضى إلى مناجم هذه اللغة كالخبير في صناعة النحاس أو الزجاج، يشعل الفرن ويصهره، ثم يصوغه حسب حاجة العصر والزمان وحسب الأصول الفنية بذوق حديث. وبرع في هذه الصناعة في (المتشائل) و(لكع) وما هو يمتد به في تجربة أوسع وأوسع في (إخطية).

وأنا أنصح من لم يتمرس باللغة وفي تراثها ألا يقترب من هذه الرواية.

(8)

«..إخطية.. عظم من عظامي ولحم من لحمي. أم تكون خرجت إليهم من صدري كما خرجت مينيرفا من إصبع جوبتير لتهديهم إلى المعرفة.. كان يفكر بها في قرارة نفسه. بل كان البحث عن مصير إخطية هو الدافع الباطني الذي دفعه إلى ركوب المخاطر والعودة.. إخطية هل ظهرت حقاً بعظمي وبلحمي في الشارع تجري بين السيارات المزدحمة فيما كان هو مغمض العينين، تناوماً!!

قالوا لك إن الناس، في الشارع، شاهدوك وأنت تركض وراءها، ركضت وراءها يا (أباس) هارباً من الأمريكيتين - الزوجة وإبنتها.. وأصبحت تلف وتدور: شارع عباس - طرابلس - بيروت - السعودية - نيويورك - ديترويت - شارع عباس. تعود إلى المنزل الأول. تعود إلى الحبيب الأول» (ص66 - 67).

«.. فبعد أن ارتوت الصحافة من دمنا، شأنها معنا حتى هذا اليوم، تناست قضية عبد الكريم جملة وتفصيلاً، وكل ما استطاع زميلنا الشاب العصري أن يجمعه من معلومات عن مصيره هو أن السلطات المختصة أبعدت عبد الكريم عن البلاد وأعادته إلى الولايات المتحدة مخفوراً حتى درج الطائرة، بعد أن أبلغته بقرارها منع دخوله إلى البلاد مرة أخرى، فإذا حاول الأمر مرة ثانية حبسته حتى يموت في الحبس! (..) لم أذهب ولا أرى أنني ذاهب البتة. فإن ذهبت فإنني راجع لا محالة. فإذا لم يحصل الرجوع لا يكون الذهاب قد حصل (..) لم يكن عبد الكريم سوى إسم العائلة. وكانوا أشقاء ثلاثة: عبد الرحمن وعبد الإله وعبد القدوس. وكانت لهم أخت إسمها (سرو) ونطلتنا إسمها (سروة). سمراء نحيلة كأنها ساق السروة. اختارها واحد منا بقلبه فتاة أحلامه ولعينيه رمز الجمال حتى يومنا هذا. ولم يزاملنا منهم سوى عبيدو (..) وكانت سروة تتسلق شجرة الكينا (..) وتحفر عليها أسماء بأزاميل الحب والوفاء (..) وظلّت سروة تصعد في أعلى الشجرة حتى بلغت رأسها (..) علواً علواً حتى (أبلغ قصر الغول وأحرر إخطية من سجنها).. (من أراد منكم أن يعرف سر إخطية فليرتقع وليعل حتى يلحقني!) وقعت سروة من أعلى الشجرة. وقعت على الصخرة الملساء التي غسلها ماء الشلال منذ بدء الخليقة. وأقفر من أهله شارع عباس. ذهبت سروة وأخوتها كما ذهبت، من قبلها إخطية». (ص76 - 84).

ويجعل إميل حبيبي (الدفتر الثالث) والأخير مجموعة ممتعة من التعليقات على ذلك الحادث. كانت صدمة (العشاق) بذهاب (سروة) من بين أيديهم وهم يتفرجون عاجزين عن رد القدر أكبر من أن تحتملها نفوسهم الغضة. وافترقت بهم المسالك. حتى جاءهم الكابوس الذي استيقظوا عليه دون أن يحلموا به ودون أن (ينفك) عنهم! (ذهب الذين نحبهم! وبقي الذين نحبهم) (ص86). كان الإنقلاب بركانياً ولكنه لم يقلب الدنيا عليهم أشد مما قلبها عليهم في حيفا وغيرها من المدن. وكانت (الأشباح) تظهر فجأة ثم تختفي. ما كانوا يموتون في ذلك الزمن بل كانوا يذهبون.

«.. فلان أخذوه. وفلانة رحّلوها. عالم متكامل تداعى به المسرح وابتلعه الجوف في كوميديا الحياة. ناس يتأرجحون. فذلك يتأرجح برجله. وذلك يتشبّث بالحبل بيده. وذلك مشنوق. تمتلئ القاعة بالمشاهدين. القاعة واحدة والناس ناس أيها الناس!». إنه تصوير شكسبيري لما أصاب حيفا. والممثلون والعشاق

والفدائيون لم تعد الشاشة تنفصل ما بينهم! القاعة واحدة والناس ناس وإخطية تظهر في صورة جديدة لامرأة انتشرت في نساء كثيرات. «طالعتني بتلك الألفة القديمة. لم تقل: لا أستطيع إلاّ أن أحبكم. ولكنها قالت بعينها لي: هل استطعتم أن تحبوا سواي؟». (ص88).

ويقول على لسان محمود:

«.. كذبت عليكم كذبة بيضاء كما الذاكرة حين أبلغتكم بأنني انتهيت من كتابة هذه الرواية، وأتممت نتمتها عليكم. فإني أجدها الآن ما أن تشرف على النهاية حتى تشرف على حديقة جديدة أو شاطىء جديد. فلا تستعجلوا على أن لا يتعجلنا البين! (..) إن حالي فيها كحال الوالدة حين كانت تفك الكنزة الصوفية العتيقة التي خلفها لنا زوجها الراحل، والدنا، خيطاً خيطاً. كانت تعقد أطراف هذه الخيوط فتصبح خيطاً واحداً تنسج منه (دفنات) لأولادها. ما كان شيء من متاع هذا البيت يذهب ضياعاً يا أولادي. حتى الحليب إذا فسد جففناه وجعلنا منه مع السكر أو العسل طبقاً من الحلوى!». (ص88).

وكما انتشرت إخطية فأصبحت نساء كثيرات، انتشر أبو العباس وكبر حتى أصبح كل الفلسطينيين المشردين العائدين إلى حبهم الأول ليواجهوا الإتهامات اللامعقولة. وما أكثر المفاصل في الرواية التي تصل الماضي بالحاضر!

ويظل إميل حبيبي يواصل استرساله وإشاراته البعيدة ذات الدلالة القريبة في المكان (الوطن) والقريبة في الزمان (العصر) فيعمد مثلاً إلى (ألف ليلة وليلة) في ص(62) و(63)، لتسعفه، فينتزع منها حكاية شهريار الأمير الذي هام على وجهه لخيانة زوجته. وتنتهي به الثرثرة والإختيار إلى تهزئة (المارد الجبار المتعجرف يريد بذلك الإنتقام ممن يريدون إذلال البشر (بتوتهم).

وفي إحدى ثرثرات إميل حبيبي المتفوقة في هذه الرواية يطالعنا بأمر طبيعي ويرينا كيف يتحول بفعل القهر والغطرسة والتخفّي إلى أمر خارق! (ص65 و66).

كما يرينا (الهواجس) حين تكبر في خاطر البطل وحتى تبدو لنا بأم العين تركض وتركض في داخل الفلسطينيين، وتتحول إلى قطع أدبية عجيبة غريبة يتحول فيها (الواقع المر) إلى أسطورة خارقة. وقد حدث شيء من هذا للكاتب الشاعر (ابراهيم نصر الله) في روايته «حمى البراري». (أنظر «إخطية» ص66).

(9)

والرواية على صغرها تأخذك في قراءتها زمناً طويلاً لأنها استرسال واستطراد وتداع وذكريات واستثارات لماضٍ وحاضر ومستقبل. استطراد (جاحظي) وسخرية جاحظية كتلك التي يسيل بها لسان (مارون عبود)، ونقد لاذع لاسع كالذي يصدر عن دورينمات في (زيارة السيدة العجوز) ومعجم يتلظّى شرراً يخز كمعجم (الشدياق)، وعبارة كبساطة عبارة السكاكيني تتحدى حذلقة أمير البيان شكيب أرسلان.

ولهذا نستطيع أن نقول إنها رواية طويلة طويلة تقع في تسعين صفحة لا غير، لأنك لا تستطيع أن تمرّ بكلمة أو بسطر أو بفقرة أو بصفحة دون أن تقف وقفة جيمس جويس في (يوليسيز). وكأنما قد (فلته) إمعان (الإتحاد).. إتحاد المحتلين في تزوير التاريخ.. تاريخ حرب (التحرير)، فحرص على توثيق الخبر

اليقين.. خبر (الإحتلال). (ص42).

وقد جعلها حكاية وطن تسرقه من أهله مجموعة عصابات أشبه بالمافيا الدولية، تستوطنه، وتتقوّى حتى تصبح مارداً قوياً جباراً متعجرفاً؟ ويسكن هذا المارد هاجس الأمن ويصبح كأنه ملدوغ وقد قُذف في جوفه الخوف، فيخاف من (جرّ الحبل) أو من (خشخشة الحرير). ويواجه المارد واحد من أهل الوطن، إنسان عادي محب، يكبر وينتشر ليصبح العاشق لهذه السمراء (إخطية)، وليتحول المارد أو المردة إلى (ثعالب تعوي) في الليل على عتبات البيوت. وتصرّ إخطية على كتمان إسم العاشق الذي ارتكب فضيحة الحب معها، وأصبح والد الطفلة! ولا بأس من أن ترتوي صحافة المارد من دم العشاق، عشّاق إخطية. فقد أصر العشاق على العودة (ص75 ـ 79). وإميل مفتون بأسرار الإختفاء، إختفاء أبي العبّاس واختفاء إخطية. ولكن اختفاء بطلي إميل يختلف شكلاً ومضموناً وإيقاعاً عن بطل الطيب صالح وعن بطل جبرا ابراهيم جبرا. ولقد تحوّلت إخطية بعد إختفائها إلى جمهور من النساء كما تحوّلت (أم سعد) إلى جمهور من الأمهات لدى غسان كنفاني في (أم سعد). وكان موت (سروة) صعوداً (ص84) كدموع أم سعد التي رآها غسان تصعد إلى أعلى! وكان الممثلون في مسرح الحياة في حيفا هم الفدائيون وهم العشاق الذين يرمون المواعيد شأنهم كشأن عشاق محمود درويش في الشعر.

وأخيراً نقول إن من لا يتذوق اللغة كيف تتحول إلى دائرة الحداثة من مناجمها لا يستطيع أن يتذوق «إخطية»، ونحن نغبط إميل بل نكاد نحسده على هذه القدرة الفائقة. ومن هنا كان ودادنا له كثيراً واعتدادنا به كبيراً في هذا المجال. وإن (عائده) إلى حيفا يختلف عن (عائد) غسّان كنفاني جملة وتفصيلاً. فعائد غسان دخل حيفا وخرج منها، أما «عائد» إميل حبيبي فقد تفلّت من أم الخروج بعد أن توهم العدو أنه نفاه إلى أمريكا، وبقي في قلب حيفا وفي خاطر حيفا وفي جسد حيفا. وبقي في قلب إخطية وعقل إخطية وجسد إخطية، وحملت (سروة) سرّ بقائه وسرّ إخطية حيّة وميتة.

(*) عبد الرحمن ياغي: أستاذ الأدب العربي في الجامعة الأردنية.

تجربة السرد في «خرافية سرايا بنت الغول»

(فصل من كتاب «أساليب السرد في الرواية العربية»*)

د. صلاح فضل

إميل حبيبي كاتب مشكل، لا يقتفي أثر الآخرين، يبدع في تجربته السردية عالمه الخاص المثير. ومثلما كان طريقه في الحياة صعباً وشائكاً فإن طريقه في الفن وأسلوبه في الكتابة خصب وشائق معاً. وربما كانت مقاربة أحدث أعماله الروائية وهي «سرايا بنت الغول» مع العنوان الإضافي الملحق بها «خرافية» مدخلاً نقدياً لولوج هذا العالم ومحاولة التعرّف على بعض أسراره.

وهو يغري بمداخل عديدة، لكن باب معبده المطمور فيما يبدو ويقع تحت صخرة واحدة، علينا أن ننبش تحتها - وهي تقنياته السردية التي تكوّن أسلوبه المتميّز. فما هي أبرز هذه التقنيات وكيف تتألف منها رؤيته ويتضمخ بعطرها أسلوبه؟ ثم ما هي درجة وعيه أو حدسه بالعلاقة الحميمة بين تقنياته ورؤيته؟

إنه يطالعنا مثلاً في هذه الرواية بلون من الإدراك الباهر لأحد جذور التناقض لديه؛ إذ يقول في مقدمة المؤلف أو خطبته على حد تعبيره:

«ذُهلتُ من الحقيقة التي تكشفت أمامي. ولكني لم أسمح لنفسي بإخفائها، مع أنها جاءت مناقضة للنهج الذي اخترته لحياتي، من حيث اعتقادي أنه من الممكن ومن المفيد «حمل بطيختين بيدٍ واحدة» الإنشغال بالسياسة والإنشغال بالأدب». فهل يقتصر التناقض عنده على بطيخ السياسة والأدب، أم يمتدّ إلى خطاب الكاتب بأكمله ونهجه في الحياة؛ إذ يرى فكرياً قضاياه بمنظور، ثم لا يلبث أن يكتشف خطورة هذا المنظور وعجزه عن التصريح به عندما يخلص لتقديم رؤية عميقة منتزعة من «أحدوثات» الحياة كما يعانيها في لحمه وواقعه المهول، مهما حاول تغليفها بإطار أسطوري، لا يخفي عظمها التاريخي بقدر ما يشف عنه ويشي به؟

وفي المقدمة ذاتها يقول المؤلف: «إخترت هذا الإسم - سرايا بنت الغول - عن أسطورة فلسطينية قديمة، قد تكون شائعة عربياً، عن فتاة صغيرة محبّة للإستطلاع، خطفها الغول في إحدى جولاتها تبناها وأسكنها قصره المشيد في أعالي الجبال. فذهب إبن عمها يبحث عنها في البراري وكانت مشهورة بجدائل

شعرها الطويلة والتي لم يمسها مقص. فكان يناديها وهو يبحث عنها «سرايا يا بنت الغول دلّي لي شعرك لأطول!» فسمعته، فدلّت له جديلة. فتعلق بها وصعد عليها فدسّت مخدراً في شراب الغول. فنام لا حراك فيه. فانسلّت مع إبن عمها وعادت إلى قريتها»..

فمن هي «سرايا» هذه ومن هو الغول؟

من الواضح أن توجيه الأسئلة هكذا، واختزال النهايات الأخرى المختلفة عمّا ورد في الرواية ذاتها، يتعمد قصد إثارة المتلقي للتفسير السياسي المباشر للأسطورة؛ بحيث ينزع إلى اعتبار فلسطين هي الفتاة المختطفَة والغول هو إسرائيل، وبحيث تصبح النهاية «الخرافية» هي حلم الخلاص المستحيل. فهل تتطابق أحداث الرواية بفصولها الأربعة مع تقاسيم الأسطورة؟

وما هي دلالة تسمية «سرايا» بأنها بنت الغول، فهل انتمت إليه؟

ومن هو المعادل لإبن عمها وللشراب المخدر؟ من الأسلم منهجياً أن نعلّق هذه الأسئلة وغيرها مثل علاقة «سرايا» بفتاة أخرى هي «يعاد» المتشائل لنخوض في الرواية ذاتها، ونرى إلى أي حد تتطابق مع ما يُراد لها من تفسير سهل يتضمّن النهاية السعيدة البعيدة.

* التجذير والكولاج:

من المعالم الأسلوبية المائزة في كتابة إميل حبيبي هوسه الملحّ برغبة التجذير والتأصيل اللغوي. حتى لتصبح القواميس والدواوين والكتب التراثية لديه آنية مكشوفة لذاكرة تغترف منها وتتحسسها في كل مرّة. وليس بوسعنا أن ندرك أهمية هذا الموقف ما لم نربطه بحالة «الإنخلاع» التي يجد نفسه مرغماً عليها مما يتهدد هويته الثقافية. إنه يتشبث بحرفه وتراثه معاً في إستماتة موجعة. فالكاتب العربي الآمن في وطنه ـ إن بقي وطن آمن ـ لا يستشعر ضرورة التجذير، بل يضيق بها ويخرج عليها ويتباهى بتجاوزها.

بينما نجد الكاتب المهدد بالإنخلاع يدقّ مسامير كلماته في كل خطوة.

هذا الوعي الحاد بحتمية التأصيل اللغوي على ارتباطه بظاهرة التوثيق العامة يسفر عن شكل من أشكال «تغريب» الكتابة الفلسطينية بالإمعان في تعريبها. وهو يعادل بالطبع تغريب الإنسان في الداخل ويترجمه. وقد نجده بدرجات متفاوتة عند كثير من الكتّاب، لكنه يتجسّد في أقوى تجلياته عند إميل حبيبي الذي يعاقره بتلذذ.

إنه يطرز حواشي روايته بعشرات الهوامش لإعادة الجمل والكلمات إلى ما تشير إليه من أماكن ووقائع وعبارات. كأن المكان السليب الذي تحوّل زمانه واغترب قد أصبح ينادي على ذاكرته، وغدا قادماً من عصر مغاير، فازدحمت حوافه بالتعليقات الضرورية والزائدة.

إنه يبدأ روايته مثلاً ببحث لغوي عن جذر كلمة «خ ر ف» لكي يقنعنا أن الخرافة ليست «خرافة» وإنما هي جني الثمار في موعد حرج. ثم لا يلبث أن يستشهد بأبيات للمتنبي والمعريّ دون ضرورة في السياق المعتاد، مما يرتبط بتقنية الإستطراد الرئيسية عنده كما سنتعرض له فيما بعد. فيتكلّم مجازاً عن أسد يسمع زئيره فيما بين الفرات والنيل «قد انقسم إلى هزبرين إثنين ـ هزبر الفرات وهزبر النيل، هذا

يهُزبر على ذاك وذاك يهُزبر على هذا، وكلاهما يهزبر علينا» مشيراً إلى بيت المتنبي في الهامش:

ورد إذا ورد البحيرة شارباً ... ورد الفرات زئيره والنيلا

ومشيراً أيضاً في هذا التقسيم إلى حرب البيانات بين القاهرة وبغداد إبان كتابة الرواية في نهاية عام 1990. وتتداعى لغة المتنبي في وعيه فيستخدمها ويستمدّ منها بعض صوره مثل «فجلسنا على صخورها جلسةَ نواطير مصر» ويثبت في الهامش: «الإشارة إلى بيت المتنبيّ:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها ... وقد بشمن وما تفنى العناقيد»

ويصف مشيته في مكان آخر قائلاً: «كنت أذكر له معلماً كان مألوفاً لديه، وما كان حج إليه بعد. فخففت الوطء إليه» ويعلق في الهامش: «من بيت شعري للمعرّي:

خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلاّ من هذه الأجساد»

فإذا استحضرنا نظرية «باختين» في تعدّد الأصوات في الرواية نتيجة لتعدد اللغات والحوار القائم بينها، فإن هذا يتم لدى بقيّة الكتّاب بين الأصوات الحيّة للأشخاص المتعاصرين غالباً. أما عند كاتبنا فهو يحدّث جدوده ويتكلم مع نفسه ويجتر ذاته.

أو لنقل بعبارة أخرى إن «الإنخلاع» الناجم عن تجذير الإشارات اللغوية والثقافية لديه يمثّل «دالاً» لا يلبث أن يسفر عن «مدلول» واضح معطى في النص بشكل مباشر، وهو ما يسمى في الفنون التشكيلية «بالكولاج» الذي اشتهر خصوصاً في العصر الحديث. فلغة إميل حبيبي كولاج تراثي، لأنها مزروعة في سياق معادٍ لها، ومن ثم فهي شديدة التنبه لمصدرها، والتشبّث بانتمائها، وافتعال التجذّر في كل خطوة لها.

ولا أحسب أن روائياً عربياً آخر يستخدم الهوامش مثله. وليس ذلك رغبة في التعالم والتظاهر، بل هو مجلى لنوع من «الرؤية المتخلعة»، دون أن تكون بنا حاجة مثله لاستحضار قصة خاتم أبي موسى الأشعري وخلعه في حكاية التحكيم الشهيرة.

ويرتبط بهذا الحسّ اللغوي المستفز غيبة الحوار تقريباً في هذه الرواية.

فهي تمضي موزعة بين غائب ومتكلّم، مسندَيْن - كما في كتاب الأقدمين - إلى فعل القول؛ فهي تتراوح إذن بين قال وقلت. وإذا أردنا تحقيق هوية الضمير المتصل في كل منهما كان علينا أن نجعل أحدهما هو الراوي الذي يحكي الحدث المتشذر، والثاني هو المؤلف الضمني الذي يقدّم نفسه في العمل ويوقع في الهوامش بكلمة «المؤلف».

وإذا كانت المسافة توشك أن تكون معدومة بين هذا المؤلف الضمني الذي يصر علماء السرديات على فصله وتمييزه عن المؤلف الفعلي ذي الإسم المعروف، نظراً لحدة الحسّ التاريخي، فإن إميل حبيبي يشعر بمسؤولية القول، ويتحملها صراحة في سبيل العمل من أجل الأجيال القادمة، ويضطلع بمهمة استنفاد المادة التاريخية واللغوية والأنثروبولوجية الغزيرة، التي تنغمر الرواية في لجتها من أجل المستقبل والخلود. إذا كان هذا هو الحال في علاقة المؤلف بصورته المقدّمة في الرواية فإن الخيط الدقيق الذي يفصله عن الراوي يكاد لا يبين سوى في إسناد الضمير إلى فعل القول. فليس هناك فرق جوهري بين الغائب والمتكلّم؛ كلاهما هو هذا الكهل الفلسطيني الذي يحمل صليب وطنه وتاريخه وأساطيره ويحفر في ذاكرته عن جذوره.

ومهما جهد القارىء في التماس الفروق المائزة بينهما فإنه لن يدرك من ذلك شيئاً ذا بال. حتى ليغدو الحوار الذي تقيمه الرواية بينهما افتراضياً لم يقل في أية لحظة؛ إذ لا يحمل أصواتاً عدةً ولا شخصيات متباينة، ولا منظورات متقابلة. ومعنى هذا أن الرواية تغدو عملية استبطان مستمر، لاستجلاء اللحظات التي ينشقّ فيها الإنسان على ذاته ويحاور أشياءه، مما يجعلها ذات صبغة غنائية غالبة. لأن الخاصية المميزة للرواية الغنائية تتمثل في سيطرة الحركة الداخلية عليها في مقابل ضعف الحركة الخارجية وقلّة الأحداث الماثلة فيها أو تشتتها. ذلك لأنها ترتكز على الإستبطان ومطاردة اللحظات الفائقة المتقطعة في وعي شخصياتها واستحضارها بطريقة باللغة الحسيّة والتجسيد.

فعمل الرواية الغنائية ينصبّ على توظيف تيّار الوعي وتحويله لأداة فعّالة في اقتناص المشاهد الداخلية وتنظيم انهمارها دون تواصل حقيقي إلا ما تقوم به الذاكرة من قفزات لا شعورية. عندئذ يغيب مبدأ السببية في تراتب القطع المكونّة للتيار.

ويبدو أن كل شيء يعود إلى قوة خفية في اللاشعور الجمعي لا قبل للأفراد بمعرفة كنهها. فلا يصبح بوسع القارىء أن يتلقى في هذا الفيض من الأحاسيس القوية التي تجنح إلى التمثل في إستعارات شاردة واستشهادات بعيدة ما يدفعه إلى أن يحيل التجربة إلى معرفة موضوعية بالعالم، وإنما يجد نفسه في حالة تأهب دائم للتماهي الشخصي مع التجربة الذاتية ما دام في استطاعته أن يلتقط إيقاعها.

ويرتكز هذا الإيقاع الداخلي للرواية الغنائية على نسبة تكرار الخواطر واللمحات والحالات النفسية. على تلك المساحة الداخلية للشخصية، لا على ما يتراءى من علاقة بالعالم الخارجي تعكس القوى الفاعلة فيه. أي أن الإيقاع هنا يصبح إيقاعاً باطنياً حسياً تخلد فيه المشاعر، وتغيب عنه حركة الحياة الدافقة وقوانينها التي تصنع التاريخ الخارجي للمجتمعات والأفراد معاً. وبتحولّ الإيقاع إلى العالم الباطني للشخصية يندغم الإحساس به في ذلك النوع من الإيقاع الموسيقي الخاص بالشعر؛ حيث تصبح سمة الغنائية هي العنصر الخطر عندما توحد بين الرواية والشعر، ويطفو الإيقاع على السطح ليتجسدّ لا في نبض الحياة، وإنما في نبض اللغة.

جغرافيا السيرة الوطنية:

هناك عدد من المفارقات اللافتة في رواية «سرايا بنت الغول» فهي تشير منذ العنوان إلى استثارة المكامن الأسطورية، وتنشيط الفانتازيا الخرافية. لكنها تقدم - على العكس من ذلك - تسجيلاً بالغ الدقة والتوثيق للتاريخ الفلسطيني الحقيقي من باطنه لا من ظاهره فحسب. إذ تحرص على تسجيل الأزمنة والحروب في هوامش بحثية. مثلما يرد في العبارة الأولى من الرواية:

«كانوا في صيف 1983. وكان صدى الحرب السادسة يتردد بعد».

هنا يعقب الكاتب بهامش مطوّل على «أن الحرب السادسة هي العدوان على لبنان ووقعت في العام 1982. والخامسة هي «حرب الليطاني» ووقعت في العام 1979. والرابعة هي حرب يوم الغفران في العام 1973. والثالثة هي العدوان الحزيراني في العام 1967. والثانية هي العدوان الثلاثي على مصر في العام 1956. وأما الحرب الأولى فهي كارثة عام 1948. هذا ولم تكن حرب الخليج قد وقعت حين الإنتهاء من تأليف

الخرافية».

إلى هذا الحد من الدقة والحرفية في المتابعة والتوصيف وتذكر ما لا ينسى. يحرص الكاتب على تسجيل الزمن الحقيقي لا الخرافي كما يدعي.

ومع ذلك فإن هذه الرواية تستحق عن جدارة لقب «الرواية الجغرافية» لا التاريخية. لأن أكبر جهد منتظم يقوم به الكاتب تخييلياً يعمد إلى إحياء ذاكرة المكان واعتصار تحولاته واستقصاء جمالياته في رحيق الكلمات. يتمّ هذا في مشاهد بانورامية كبرى من الشاطىء الفلسطيني عند وادي الكرمل كما يتمّ في تسجيل أسماء المواقع والشوارع ومتابعة مصير الأبنية قبل الشخوص والعائلات.

ولا يكتفي إميل حبيبي بما يروي شفاهاً من معلومات، بل يتّخذ مصدراً أثيراً لديه ينقل منه مشاهد كاملة هو كتاب «بلادنا فلسطين» لمصطفى مراد الدباغ.

يسرف على نفسه وعلى قرائه في أحيان كثيرة في هذا النقل بما يشتت مسار الحدث ويستقطب انتباه المتلقي، فهو يتكلّم مثلاً عن أحد الشخوص وهو «خارج من بوابة العبور في رأس الناقورة يتوكأ على عصاه» ثم يتركه واقفاً ليتابع هامشاً يشرح الناقورة بأنها «الحد الشمالي الأقصى من فلسطين ومن إسرائيل الآن والمدخل الرسمي إلى لبنان. ويتألف من ثلاث صخور شاهقة داخل رأسها في البحر، وتخترقها من تحتها ثقوب عميقة متصلة بالبحر. فيدخل ماؤه وموجه مرتطماً بأطرافها فينطلق هديراً مكتوباً يثير الرهبة. ويبعد هذا الموقع عن عكا [كم وعن صور 24 كم. وذكر الإدريسي (المتوفى في العام 560 هـ، 1165 م) أن الناقورة كلمة سريانية بمعنى «حفر وثقب» وأنها عُرفت باسم النوافير، وهي ثلاثة جبال بيض شاهقة مطلّة على ضفة البحر / مصطفى مراد الدباغ في «بلادنا فلسطين» ج 1 ق 1 «المؤلف».

ويمتلك إميل حبيبي عين رحالة لا يبرح مكانه، فهو دائم التحديق في تقلبات المكان، يستنفد وعيه الزمني في ذلك. من هنا فإن البنية الخالصة في الرواية منتشرة مشتتة،.لا تكاد تندرج في سلك مستقيم، ولا تنسج حدثاً طولياً نامياً في مراحل متتابعة، بل تنثر مجموعة «أحدوثات» صغيرة لا تربطها سوى شخصية الراوي المتطابقة، كما قلنا، مع شخصية المؤلف.

ويبدو أن همه الأساس هو إقامة نصب تذكارية لمعالم المكان حوله، يناجي من أجل ذلك شخوصاً حقيقية لا يعبأ بها كثيراً بقدر ما يحفل بشخوصه التي يحيلها إلى أساطير ويمارس حريته الكاملة في تخيلها وتحميلها بالدلالة المشتهاة.

تماماً مثل بطل «رسالة الغفران» التي يستشهد بها إميل حبيبي ويعجبه منها مشهد بديع يختمه المعرّي بأن بطله قد أصبح في موقفه من الشخصيات «مخيراً في تكوين حوريته كما يشاء» فهذا هو جوهر الخلق الفني.

ولأن السيادة في هذا اللون من السرد تنعقد للمكان ومشاهده الحميمة، فإن الخواطر المنهمرة كرذاذ المطر عليه لا تبرحه إلاّ إلى ماضيه الغارق في النسيان. وبالتالي فهي لا تبغي أن تصنع منه قصة تقيم من الأحدوثات حادثة كبرى متجانسة تستغرق زمناً مرنياً، وتمرّ بتحولات خاصة بها، غير تلك التي نعرفها من تاريخ الأشياء.

بل تصيخ السمع إلى نبض الأرض دون أن ترفع رأسها قيد شعرة عنها. فتصبح الأولوية البارزة في هذا

النوع من السرد للكادر بالمفهوم السينمائي. فهو يتحسس سطح الأشياء بحنو بالغ، ويحسب المسافات الفاصلة بينها، ويداعب الحجر والشجر، ويحفر في المواضع بكلماته لينبش عن جذرها ويسقيه ضوء وعيه وعينيه. إنه نوع من الأسلوب السينمائي المشحون بالعواطف لا بالمواقف. فهو لا ينزلق على السطح بل يصوب الكاميرا بحس شعري نفاذ ويثبت عدداً من اللافتات على المواقع المصوّرة، مستخدماً لوناً من الموسيقى التصويرية الشجية.

بيد أن الإعتماد هنا على الكادر السينمائي يتوازى بشكل بارع مع شيوع الروح الغنائية في السرد. وحسبنا أن نتوقف عند عدد مما نسميه «قوافي البدايات» الغنائية، أو ما يسمى في البلاغة الأوروبية «أنافورا». وذلك مثل لازمة «مشيت في درب الآلام.. واستنطقت هذه المعالم» التي تتكرر في بعض الفصول ثماني مرّات في عدة صفحات متتالية (76 ـ 81) في بداية الفقرات. مما يولد أثراً غنائياً شجياً لا يخطىء. وكذلك تتجلّى الروح الغنائية في غلبة عناصر السيرة الذاتية على السرد، حتى ليتجاوز ما يطلق عليه نتدياً «وهم السيرة الذاتية» باعتباره من الملامح الغنائية البارزة إلى تحقيق «فعل السيرة الذاتية» في كل خطوة قصصية. وأحيل هنا إلى عشرات المشاهد التي يذكر فيها إميل حبيبي أشخاصاً حقيقيين بأسمائهم ووقائع من سيرته الشخصية لا يمكن أن نتفادى اعتبارها بضعة من حياته.

ونكتفي بوصفه الشائق للمدرسة الجديدة في «جادة الكرمل» وشرب الطلاب المسلمين ـ بادعاء السهر في رمضان ـ من ماء حنفياتها السائب. وتردده ـ كما يقول ـ في البوح بهذه الذكرى خوفاً من تنبه الأصوليين إلى إستمرار هذا التسيّب «فيفرضوا على مدارس أحفادي وأولادهم شيوخاً يقفون أمام الحنفيات يفحصون الهويات.

مثلما فرض أبناء عمومتهم حاخاماتهم على مسالخنا التي نذبح فيها وننتف الدجاج. حذوك النعل بالنعل. وبأثواب السترة وما إليها. وجدّنا واحد. وكلنا من آدم وحواء. واختلفنا ولم نتفق إلا عليها، حتى جاءت شركة «ميكوروت» للمياه فكفتنا مؤونة هذا القتال فعطشنا في شعبان وفي رمضان».

والمؤلف لا يكتفي بالتماهي الشديد مع الراوي والإعتراف المباشر من مخزون ذاكرته الشخصي عن الأحداث، بل يصرّ على ذكر الأسماء التاريخية في هوامشه هنا، فيتحدّث عن معلميه الذين «لا يكادون ينجون من الحبس أو من حبل المشنقة، مثل الأستاذ «عارف حجازي» معلّم اللغة العربية وأخوه هو الشهيد «فؤاد حجازي» الذي أعدمه الإنجليز في ذلك الوقت».

وإذا كانت الغنائية ترتبط بشحنة الشجن العاطفي الشخصي المنبعث من الذات والمولد لطاقتها الشعرية، فإن الوظيفة الفنية لهذا المنظور هي شحذ الوعي لدى المتلقّي ودعوته لاستبطان تجربته المناظرة. وكلما نجحت في ذلك كانت أقوى في شعريتها.

بهذا المقياس يمكن لنا أن نستعرض ما نعرف من سير ذاتية بلغت درجة عالية من الحميمية والنجاعة معاً. فاللحظات المتوهجة في السيرة الذاتية لا تتمثل في تلك المساحات السردية الأحادية الصوت، وإنما تكمن على وجه التحديد في أزيز اصطدام الأنا بالآخر المتشيء؛ سواء كان هذا الآخر ذاتاً متفردة، أو سلطة قامعة، مما يضرم نار الموقف النقدي. عندما يصطدم مدار الذات بفلك الوجود الخارجي فتشتعل شرارة الدراما الداخلية. ولهذا فإنه حتى السيرة الذاتية لا تستطيع كي تحقق شعريتها الكاملة

أن تسرف في الغنائية؛ مع أنها مهيأة بطبيعة بنيتها لذلك. وإلا استحالت إلى قصيدة مسطّحة، لا بد لها أن تستحضر بنفس القوة التي تتمثل بها عالمها الوجداني في أدق خلجاته الأطراف المسنونة للعالم الخارجي. وهذا ما يحرص إميل حبيبي على استشعاره في كل خطوة. مما يجعل غنائيته ذات الطابع السينمائي تحقق نسبة واضحة من تفجير الحس الدرامي، فتنتصب الرواية شاهداً على فجيعة المكان وانفجار الإنسان على سطحه. وهي شاهد موثق، كتب لكي يسجل بأمانة مملة تفاصيل ما حدث. يستدعي تعاطفاً مع الموقف؛ حتى تغفر له ذنب المادة غير المصهورة فنياً.

وإن كتابة إميل حبيبي المكتنزة بالإشارات الثقافية والبيانات الجغرافية واللغوية تستدعي جهداً من القارىء للتغلب على ثقل مادتها، وبدون هذا التعاطف لا ينشط لمتابعتها، فقد ينسى المؤلف أحياناً أنه روائي وليس مؤرخاً ولا فيلولوجياً عالماً بفقه اللغات، فيحشر نفسه فيما يتقن وما لا يتقن.

وسوف أضرب مثلاً واحداً للكثير مما ورد في الرواية من هذا القبيل. فهو يعلق على كلمة «طز» الساخرة المستهزئة بأنها «كلمة تركية تعني ملح. وكان الجابي التركي يداهم بلادنا ويفتش بيوتنا ليجبي الضريبة عن أكياس القمح والشعير والسمسم والفول والحمص. ويبدو أن أقل ضريبة كانت على عدول الملح. فكان جدودنا يدعون أن عدولهم مملوء بالملح. «إيش فيه؟» «طز» فينتهر كاتبه المرافق ويقول له «أكتب: طزُ» فأصبحت تعبيراً عن الإستخفاف مثل كلمة «بوز» لدى أولاد عمنّا اليهود».

وإذا كانت قصة الملح ذات المذاق الروائي تصلح تفسيراً للكلمة الشعبية التي تجاور بجذرها اللغوي من طاء وزاي منطقة أخرى في جسد الإنسان توحي بالسخرية والمعابثة، فإن هناك كلمات أخرى «يخرف» فيها المؤلف على حد تفسيره الخاص للتخريف، وذلك مثل شرحه لكلمة «البابور» بمعنى الماكينة والقطار، وأنها جاءت من «البامبور» وهي كلمة تركية تعني القافلة. ويسوق لذلك تأويلات متعسفة وحكايات سياحية مخرفة. بينما لا يخفى أن أصلها في اللغات التي اخترعت الآلات من البخار التي يحركها، وكان صاحبنا في غنى عن مثل هذا التحذلق اللغوي، فهو روائي لا يكاد يجمع بين بطيخ الأدب والسياسة.

بنية الإستطراد:

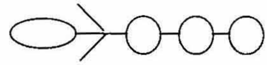
لكن المشكلة النقدية الخطيرة التي تنجم عن إستخدام مادة السيرة الذاتية في السرد، تتمثل في أنها تبيح للكاتب فيما يبدو أن يستطرد من موقف لآخر، ما دامت تدور حول عمود الشخصية الراوية، مما يضفي نوعاً من الشرعية الفنية على التشذر والشتات. ويستغل إميل حبيبي هذه الخاصية إلى أبعد مدى، فتغدو روايته سلسلة غير متجانسة من الإستطرادات المتتالية. مما يجعلها تفتقد أحياناً عنصراً جوهرياً في الرواية الطويلة هو تنامي الأحداث واكتمالها في كيان عضوي، وإن كانت ترتكز على هيكل افتراضي لشخصية الراوي يضمن لها حداً أدنى من الوحدة والإنسجام.

ولنأخذ نموذجاً للتشذر السطحي. فحسب سرده لحادثة وقوفه أمام المرآة في صباه واكتشافه لذاته في هذه اللحظة الحاسمة؛ إذ لا يلبث أن يستطرد إلى حكاية قصة هذه المرآة المثبتة في خزانة ملابس أمه.

ويجد ذلك مدخلاً وتعلة لقص حكاية هجرة عائلته الأولى من شفاعمرو إلى حيفا عام 1920، مقدماً فترة ملتبسة ومكثفة قائمة كاملة بالبطون التي أنجبتها أمه. قبل أن يرسم بشكل سينمائي مشهد سيرها خلال هذه الهجرة إلى جوار جمل المرآة «وقد وضعت يدها اليمنى تحتها طول الطريق خوفاً عليها من السقوط. رفضت أن تركب ظهر الجمل الذي حمل أجزاء خزانتها العتيقة. رفضت أن تركب معاقبة مرة هي ومرة زوجها الذي كان يكبرها بعشرين عاماً. وكان جسمها ضخماً ورهلاً لا تسعه المرادفة؛ أي وراء زوجها النحيل الهزيل».

فإذا عاد الراوي للمرآة بعد أن تكون صورتها قد تغبّشت أمام ناظرينا، وانفصلنا تماماً عن اللحظة التي كان يستشعر فيها ذاته، بما دخل بيننا وبينها من حدوث وشخوص، فإن خيط متابعتنا يكون قد تقطع وتشتت بكثرة الإنحرافات والتعرجات. وإذا كناّ قد لاحظنا من قبل خاصية «التخلع» الروائي الناجمة عنده من إلحاح التجذير، فإن الإستطراد بدوره يعزز بنيوياً هذه الخاصية. حتى وإن كان إستطراداً ظاهرياً كما نرى في ذلك النموذج؛ إذ أن المادة التي يسوقها بعد حديث المرآة لا تلبث أن تندغم في مستوى أعمق مع ما كان بصدده من قبل. فحوادث الهجرة التي يحكيها تتداعى في خواطره مع عبارة إبن الأثير في تاريخه التي يستهلّ بها وصفه لغزو المغول للعالم العربي في القرن الثالث عشر الميلادي ودخول هولاكو بغداد عام 1260 م فيقول: «فيا ليت أمي لم تلدني ويا ليتني متُّ قبل هذا وكنت نسياً منسياً». ثم يكررّ إميل حبيبي في نهاية المشهد «يقيناً أنني قلتها في سرّي مئات المرات قبل أن أقرأها عن إبن الأثير» وكأن لحظة الوقوف الأولى أمام المرآة، وهي الميلاد الثاني للإحساس بالذات ـ كما يخبرنا علماء النفس ـ وفقدانه لهذه المرآة، وفقدانه لذاته أو لبضعة منها على الأقل، كل ذلك يمثل لحاماً دلالياً متيناً يجعل الإستطراد الظاهري في الأحداث المبعثرة مجردّ تنويع لإيقاع باطني عميق، بالغ الرهافة والإنسجام.

على أن هناك في رواية إميل حبيبي صورة طريفة لعصا عتيقة وغريبة الأطواق، ملتفةّ بدورها في هالة أسطورية كان يحملها أخو الراوي الكبير جواد ميراثا عن عمه إبراهيم، وعاد بها في رحلته الخريفية قبيل موته لتفقد معالم الديار، ويتمنى الراوي أن تؤول إليه، وهو يرسم شكلها في صورتين يمكن جمعهما بحيث يصبح هكذا:



وبوسعنا أن نستعير هذه الصورة تقريباً لنوضح بها بنية السرد في هذه الرواية ذاتها. فهي تبدأ الحكي في خط ثم تتركه لتقيم دائرة لا تعتبر إمتداداً له بل إنحرافاً دائرياً عنه في تشكيل مخالف مكوناً من ذكريات الراوي المغلقة على حفرياته العريقة، ثم إذا حاولت العودة للنقطة التي بدأت منها لم يكن بوسعها أن تتصل بها سوى عن طريق الدائرة الإستطرادية. ويتكررّ ذلك في الفصول الثلاثة الأولى.

ولنأخذ نموذجاً لبيان كيفيةّ إنحرافة الأحدوثة الأولى في النص حيث تروى بإيجاز هكذا، «قال: لم أفاجأ حين فاجأني ظلةّ الباهت مضطرباً على سطح البحر المضطرب أمامي. فقد كانت تراءت إلى مسمعي وشوشات غامضة عن شيء يظهر لهواة الصيد الليلي على شاطىء الزيب، إمتداداً من خرائب الزيب حتى رأس الناقورة شمالاً».

ويترك هذا الظل ّالباهت في مكانه ليحكي تاريخه منذ صغره وموقعه من صخرته، وممارسته للصيد.

متنقلاً من خاطرة إلى مزحة إلى إستشهاد شعري أو تحقيق جغرافي. أو تضمين إنجيلي منذ صفحة 26 التي وردت فيها العبارة السالفة حتى يعود إليها بعد إثنتي عشرة صفحة قائلاً: «كنت سارحاً بخواطري هذه السرحة. وكنت أعالج قرينتي القصبة حتى أفكها عنّي حين فاجأني ذلك الظل الباهت مضطرباً على سطح البحر المضطرب أمامي».

لكن هذه العودة لا تؤذن بدورها في إستئناف السرد المتتابع لحدث متنام بقدر ما تفضي لحلقة أخرى تدور حول اللحظة وتشتبك معها في مطاردة سرابية لخيال أسطوري يتراءى على طول القصة؛ هو خيال «سرايا» الهارب من قوانين الزمن والتاريخ.

وإذا كان قد بقي لدينا شك في مدلول «سرايا» وتماهيها مع الوطن فحسبنا أن نقرأ هذا المشهد الذي يتجلّى فيه التعالق الصريح بين سرايا ومعالم الصبا، والذي ينهمر فيه حسّه الغنائي بأنشودة «مشيت في درب الآلام».

ثم يتابع قائلاً:

شقيت على معالم الصبا وأطلاله الباقية، تلك التي تحوّلت عنا، وتلك التي لم يبق أمامي منها سوى شجرة بلوط مستحية أو صخرة متوحشة على شاطىء البحر أبت أن تستحي. واستنطقت هذه المعالم. استحلفتها أن تدلّي لي ضفيرة شعرها فأتعمشق عليها وأصعد. ذراعاً ذراعاً. من قعر بير النسيان إلى فوق. ثم إلى فوق، ثم إلى فوق، ذراعاً.. ذراعاً. سوف أشد حيلي وأشدّ حيلي حتى أبلغ فتحة البير. وفي نهاية الصعود والإرتقاء ستمدّ إليّ سرايا يدها وتشيلني دفعة واحدة.

ـ سرايا يا بنت الغول. دلّي لي شعرك لأطول!

ولسنا بحاجة إلى ملاحظة خلو السطر الأخير من فعل الحوار.

فالقول واحد والقائل هو نفسه. واللحظة شديدة الإستبطان والهروب والتوهّج معاً، شديدة الغنائية. تمسك بقبضة من المستحيل لتكوّن منها تاريخاً وجدانياً عميقاً للذات الفلسطينية، يوازي بئر جبرا الأولى في سيرته الذاتية، وينغرس في جذع وادي الكرمل المقدّس طوى.

وربما شارفت بنا سرايا في مشاهد أخرى من الرواية آفاق التجسيد الحيّ لروح الإنسان الفلسطيني المعذّب في التيه والضائع على ترابه، كما نجد مثلاً في حديثه عن عمه إبراهيم ـ الإسماعيلي المتنصر ـ وولعه بالتحنيط وغنائه له: «رائع أنت يا عمه. ولكنه باقٍ حتى الآن مروعاً».

فهل أمسى مومياءً من مومياواته منذ أن خرجت سرايا من صدره ومن رأسه؟ الله العظيم، القادر على كل شيء، لم يشأ أن يطرد آدم من الجنّة وحده. ولم يشأ أن يطرد حواء لوحدها. فهل يشاء سبحانه وتعالى أن يرد عليه روحه، أو أن يرد عليها جسمها؟». وتكون رواية إميل حبيبي عن سرايا هي نشدان لعودة الروح الفلسطينية إلى الجسد المسجى في الأرض المحتلة، تميمة وتعويذة تقرأ كي تبعث فيها الحياة وهي تتأمل ضريحها الرخامي المنعم بالكنوز المطمورة.

لكن ما يغلب على الظنّ في تأويل دلالة سرايا الرمزية هي إعتبارها معادل وادي الكرمل وفلسطين بأكملها تتضافر على ذلك إشارات كثيرة من النص، من أوضحها ما يرد في بداية الفصل الثالث إذ يقول: «أما وقد تراءى له طيف سرايا بعد غيبة امتدت خمسة وثلاثين عاماً» فإذا تذكرنا العبارة الأخرى التي

يستهل بها الفصل الأول قائلاً: «كانوا في صيف العام 1983» أدركنا أن غياب سرايا يقترن على وجه التحديد ببداية الفاجعة عام 1948. ويتجلّى لنا النص حينئذ عن رؤية/ نبوءة بعودة هذا الطيف لا تتحقق أبداً. وإن كانت تتشبث بما في الأسطورة من أمل في بعض الروايات، لكنها لا تقوى على إستقراء ظواهر الواقع بشكل صريح يعزز هذا الأمل، وتظل تراوح الحقيقة والخيال، فيبرز من ثناياها نوع حاد من التناقض، لا بين السياسة والأدب، ولا بين الرأي الفكري والرؤية الفنية، وإنما تناقض منبثق من صميم الرؤية المترددة ذاتها، حيث تعلل النفس بالأسطورة وهي تمسح جراح التاريخ.

وهناك شيء آخر يبرز لنا من قلب بنية الإستطراد المهيمنة على النص وهو كون إميل حبيبي كاتب قصة قصيرة في الدرجة الأولى، وليس كاتب روايات، إذ أن مجموعة الحلقات السحرية التي تضمها عصاه إنما هي قصص قصيرة أو عدد من «الأحدوثات» المتراصة في تشكيل فقاعي، فروايته حبلى بنتوءات جانبية مشوقة، ينجح في صوغها في سبيكة كلية حيناً، ولا يعنى بذلك حيناً آخر، كما نجد في حكايته لنموذج بنت عمه «إيناس» التي تتحدّى قوانين العائلة، وتقص شعرها «شليشا» بالعبرية أو «الأجارسون» بالفرنسية الشائعة عربياً مما يعد مثالاً لهذه الحلقات غير الملتئمة في عصا الإستطراد لديه، وإن كانت حكاية بالغة الدلالة على المرحلة الوجودية في المجتمع العربي في إسرائيل.

أسطورية الواقع:

يقول الراوي في الفصل الثالث من هذه الخرافية:

«لديّ إيمان باطني، أخفيته عن الناس أربعين عاماً. إخفاء صاحب الدجاجة للدجاجة التي تضع له بيضاً ذهباً ـ بأن مصدر خيالي الجامح، وحفظي للأساطير، وركوبي خيول الغيب المجنحة، هو عمي إبراهيم الذي كان حكيم عرب وعالج داء الصرع بكاسات الهواء، وبفصد الدم تحتها أحياناً. وبالأعشاب البرية. وأهداني مما احتواه جرابه من «أنتيكا» وطيور وأفاع محنطة وزجاجات عطور ذات روائح حادة وكشاكيل صفراء تفح برائحة المقابر. وأهداني سرايا».

نقرأ هذا المشهد فنقع على النموذج الأسطوري الذي يستمد منه، ويتناص معه إميل حبيبي. إنه «بوين ديا» بطل «مائة عام من الوحدة» لجارثيا ماركيز. كما يستمد ويتناص مع إبن طفيل والمعريّ وإبن المقفع وأسامة بن منقذ وإبن الأثير وإبن جبير وكتابات العهود الثلاثة وأشعار الشعراء العرب والعالميين.

ولكن اللافت للنظر في أسطورة عمه الضائع المنتظر «إبراهيم» أبو سرايا، وأبو الأنبياء، هو هذه القامة العملاقة التي تستقطب معالم الإنسان الفلسطيني، وتعجز عن الإمساك بها مقولات الزمان والمكان. ولو أتيح لهذه الشخصية الفادحة أن تفرش ظلها الكامل على الرواية وتتربع على بطولتها وتمارس فيها «معادلة الخلود» التي تتشوف إليها، لتخففت قليلاً من لوثة السيرة الذاتية للمؤلف التي تدعوه لا لكي يؤرخ للأماكن والأحداث فحسب، بل لرواياته وقصصه الطويلة والقصيرة وتواريخ وأماكن نشرها وصياغاتها المختلفة. لو فعل ذلك لأمكن لسرايا أن تصبح إحدى النماذج التي ننشدها في الرواية العربية لتأسيس واقعية أسطورية محلية وكونية معاً، قادرة على إلتقاط جوهر اللاوعي الجماعي العربي المعاصر. كما فعل كتاب أمريكا اللاتينية وعلى رأسهم جارثيا ماركيز حيث استطاعوا معاشرة الأساطير

باعتبارها المعادل الحقيقي للتاريخ الكوني العميق، والنبض الفعلي للمجتمعات التي تجتهد كي تدخل منطقة الوعي الإنساني الجديد.

إميل حبيبي يقع على شيء من ذلك، لكنه يتسره ويختزله ويكاد يجهضه. يطارد القارىء باستطراداته، ويثقل على النص بمرجعيته واستشهاداته. ويصرّ على إبتزاز مشاعره وتعقّب وساوسه الشخصية في رواية تريد أن تكون أسطورية منذ عنوانها، لكنها تتشبث باختراق ذاكرة المكان والدوران في منطقة الوعي المباشر به.

إن إكتناز هذه الرؤية، وباطنيتها، وانفتاحها على مسارب التجارب الحيويّة والأدبية السابقة للمؤلف، وإعادة إنتاجها بالحديث عن أبطالها ذاتهم ووقائعها المكتوبة من قبل - كل هذا يجعل نص "«سرايا بنت الغول» إمتداداً للمتشائل وسداسية الأيام الستة، وكل القصص المنشورة من قبل في مجلات حيناً منذ الخمسينات حتى اليوم. مما يحيلها إلى نص مغلق على مؤلفه، يعيد إنتاج عالمه الدائري الذي ينبغي أن يقبض في الآن ذاته على ناصية كل من الأسطورة والتاريخ، ليكون شاهداً على الغيبوبة والوعي. على الجوهر والعرض. على الخاص والعام، في جماليات مربكة، لكنها مدعاة للإحترام.

وإذا كان قارىء «سرايا بنت الغول» يستشعر أن حلقاتها، فصولها الأربعة. الموازية لأطواق عصا العم إبراهيم السحرية - مثقلة بالرموز التي تطفح بها آداب الأقليات المضطهدة فإنه يتبينّ في النهاية أن المؤلف يريد أن يقول شيئاً مضافاً إلى هذه الأطواق والمراحل، فيكثر من اللف والدوران حولها، دون أن يوضح دلالتها، فيسمّي الطوق الأول «عقدة أوديب» والثاني «عقدة برج بابل» والثالث «عقدة إسحق» والرابع «عقدة مفتاح المعرفة».

وسنتف قليلاً عند هذه العقدة الأخيرة، لأن المؤلف شاء أن يودعها سرّ الولاية الرمزية للرواية. فهو يستهلها بفقاّعتين صغيرتين، عن الدراجة المستأجرة في صباه، والتي أحبط فيها مسعاه في رحلة الحياة، على خلاف في النهايات. والفقاعة الثانية عن ضياعه في «أثينا» عند ميدان «سينتاجما» أو الدستور، بعد أن افتقد العلامة التي كان يعتزم الإهتداء بها إلى الفندق، وهي كتابة جيرية لإسم أحمد المصري على زجاج عمارة جديدة، والنهايات المتعددة لهذه الواقعة الرمزية أيضاً، وباستشهاده بأحمد دحبور، على عادة الكتّاب الواقعيين في زمان إشتراكيتهم في محاولة توثيق كل شيء حتّى عمليات التخييل التي يقومون بها خوفاً من مطاردة الحزب لهم. لكنه لا يلبث أن يفرغ من هذه الفقاعات العرضية، ليقدّم لنا الطوق الرابع الرمزي في شكل مشهدين:

أحدهما من الكتاب الرابع من جمهورية أفلاطون عن قصة الكهف الشهيرة في تمثيل العلاقة بين الحقيقة والخيال والمثال. والثاني من كتاب «ما العمل» للمأسوف على تمثاله «لينين» في مشهد «حكمة المستنقع». وعن طريق هذين الإقتباسين يحاول إميل حبيبي أن يبثنا يقينه الجديد بأن سرايا التي تزعم الأسطورة أن إبن عمها قد استنقذها من قصر الغول قد لاقت مصيراً آخر وهي أنها «سقطت سقوط الطير وقد أصابته رصاصة الصيّاد. هل رأيت سقوط الطير وقد أصابته رصاصة الصيّاد؟».

ومعنى هذا أن مفتاح المعرفة الذي «يبشّر» به إميل حبيبي في هذه الخرافية الواقعية هو ضياع سرايا إلى الأبد. وأنه وقد تنبه لهذه الحقيقة الفاجعة لا يهمه ماذا سيقول عنه من لم يتحرر من قيود العادة في

كهف أفلاطون، ومن يبقى في صفوف المكافحين عند حكمة مستنقع لينين.

أما إميل حبيبي فقد وجد - حتى بعد الإنتهاء من كتابة خرافيته في التصريحات التي رد بها على من أدانه لقبول جائزة الإبداع الإسرائيلية - وجد مثله الأعلى في الموريسكيين الذين آثروا البقاء في وطنهم الأندلس وغيّروا دينهم - مثل عمه إبراهيم الإسماعيلي المتنصر - كي لا يذهبوا في التيه وتسقط منهم سرايا سقوط الطير وقد أصابته رصاصة الصيّاد.

ولست أملك في نهاية هذه القراءة يقيناً تاماً بأن هذا هو التأويل الملائم لخرافية إميل حبيبي الغنية، فلعلّ المقبض السحري على شكل مفتاح الحياة يوحي لقراء آخرين بدلالات مغايرة.

(*) «أساليب السرد في الرواية العربية» - أحدث مؤلفات د. صلاح فضل (مصر) الصادر عن «دار سعاد الصباح» يعرفه مؤلفه على أنه «ثمرة من ثمار {السرديات الحديثة}». و«السرديات الحديثة» دائرة معرفية تتجاوب فيها جملة البحوث النقدية من منطق الخطاب النقدي بمناهجه الحركية المضبوطة. وقد استطاعت في ربع القرن الماضي أن تؤسس معرفة متنامية بالنصوص السردية في تجلياتها المختلفة، وغدت نموذجاً مشجعاً لما يسمى «علم الأدب» في تشكله المتطور المتجدد.

وهذا الكتاب يفيد من إنجازات هذه الدائرة المعرفية ويضيف إلى جوانبها التطبيقية، وذلك من خلال محاولة جادة في قراءة عدد من الروايات العربية الصادرة في الآونة الأخيرة في مختلف الأقطار العربية، وهي: «يوم قتل الزعيم» لنجيب محفوظ و«الولاعة» لحنا مينه و«خالتي صفية والدير» لبهاء طاهر و«الآن هنا» لعبد الرحمن منيف و«هاتف المغيب» لجمال الغيطاني و«تجربة في العشق» للطاهر وطار و«كناسة الدكان» ليحيى حقي و«سرايا بنت الغول» لإميل حبيبي و«وردية ليل» لإبراهيم أصلان و«ذات» لصنع الله إبراهيم.

وقد انتهت محاولة المؤلف إلى الكشف عن تبلور بعض الملامح المميزة لثلاثة أساليب رئيسية في السرد العربي المعاصر، هي: الأسلوب الدرامي، والأسلوب الغنائي، والأسلوب السينمائي. «ولا شك أن المحاولة المنهجية التي ينطوي عليها الكتاب، والمشروع الكليّ الذي تنتسب إليه «السرديات الحديثة»، يمثلان إضافة كمية وكيفية إلى المشهد النقدي المعاصر في الوطن العربي».

«مشارف»

(**) د. صلاح فضل: باحث وناقد مصري.

إشكالية المؤلف والراوي والشخصية في نص «خرافية سرايا بنت الغول» وموقف الدارسين منها!

د. عادل الأسطة

ترمي هذه الكتابة إلى الخوض في إشكالية المؤلف والراوي والشخصية القصصية في النص الروائي، وتتبع ظاهرتي الإتصال والإنفصال بين هؤلاء الثلاثة من خلال نص إميل حبيبي «خرافية سرايا بنت الغول» (1991).

وتسير الدراسة في الخطوات التالية:

أولاً: إشكالية المؤلف والراوي والشخصية في النقد الروائي.

ثانياً: الدارسون الذين تناولوا نص إميل حبيبي المعاين هنا، ووقوفهم عند هذه المصطلحات.

ثالثاً: إشكالية المؤلف والراوي والشخصية في النص من خلال الفصل الأول.

أولاً: إشكالية المؤلف والراوي والشخصية في نقد الرواية:

يثير دارسو الفن الروائي العديد من الأسئلة حول هذه الإشكالية، وأبرزها:

- هل يكون القاص مجرد وسيط بين شخوصه وما ألم بهم والقراء؟ بمعنى آخر: هل يقول لهم إنه يريد أن يقص عليهم شيئاً ما ثم ينسحب شخصياً.

- هل يكون القاص شخصية محورية داخل قصته؟

بمعنى آخر: هل يقص عن ذاته أيضاً؟ وهل يشير إلى ذلك؟

- هل يكون القاص أصلاً لقواعد القص؟ فلا يقول شيئاً، إبتداءً، ولا يكون، بناءً على ذلك، وسيطاً، ولا يقص أيضاً عن ذاته؟[1]

واختلف نقّاد الرواية أيضاً حول طريقة دراسة الرواية ونقدها اختلافهم في طريقة دراسة النصوص الأدبية بشكل عام. فهل يقرأ النص الروائي معزولاً عن مؤلفه، كما يذهب بعض البنيويين؟ أم يقرأ النص وصاحبه والظروف التي عاشها والعصر الذي انتمى إليه وما شهده العصر أيضاً؟

ولن يكون المرء، حين يتبع الطريقة الأولى، بحاجة إلى مناقشة هذه الإشكالية في جوانبها الثلاثة، لأنه

سيسقط من حسابه كل ما هو خارج النص، وتحديداً المؤلف، إلاّ إذا كتب المؤلف خطبة لنصه ذيّلها بإسمه الصريح، أو إهداء مهره بإسمه، أو توضيحاً في هامش، ويُكتفى هنا بتتبع السارد والشخصيات وتحديد سمة كل من هذه. أعني: السارد المحايد والسارد غير المحايد والسارد كلي المعرفة والسارد جزئي المعرفة، والشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية والشخصية النامية والشخصية الثابتة والشخصية النمطية والشخصية النموذجية. وإذا ما برزت شخصية مؤلف داخل النص نفسه، ذهب الدارس إلى أنه سارد أو شخصية روائية، ولا يلجأ في هذه الحالة إلى الربط بينه وبين الكاتب الحقيقي وما يعرفه عن الأخير. وقد يدرج الدارس أيضاً خطبة الكاتب الحقيقي وما يشير إليه في الهوامش، على أنها جزء من النص، فلا يلتفت إلى ما هو خارج الكتاب الذي بين يديه.

ويختلف الأمر في أثناء دراسة الدارس النص، وهو يتبع الطريقة الثانية. وهنا يمكن أن يبحث عن شخصية المؤلف في نصه فيقابل بين الكاتب والكاتب الضمني، والكاتب والسارد، والكاتب وبعض شخصيات الرواية. وينهج الدارس نهج المقارنة والمقابلة، فيقارن ويقابل بين ما يعرفه من معلومات عن المؤلف وبين ما يرد عن الأشخاص الذين يقرأ عنهم في الرواية، ومن ضمن هؤلاء، المؤلف الضمني - إن وُجد - والسارد والشخصيات الروائية. وهو - أي الدارس - هنا لا يأخذ بمقولة موت المؤلف خلافاً لما هو الأمر عليه في الطريقة الأولى.

وينبغي، هنا، الوقوف قليلاً عند مصطلح «المؤلف الضمني».

يرى بعض دارسي فن الرواية أن هناك قاصاً افتراضياً في كل نص قصصي، إليه - أي القاص الإفتراضي - تعود الأقوال. ويستقل هذا، في أثناء الوصف والسرد، بذاته كما لو أنه شخص ثانٍ منشق عن المؤلف. يخلق المؤلف هذا القاص الافتراضي - وقد لا يكون كاتباً آخر مطلقاً - ويسقط ذاته عليه، ولكنه - أي الكاتب الحقيقي - يجد نفسه، وهو يكتب، وقد اكتشف نفسه أو خلقها[2].

وليست الطريقة الثانية، في النقد العربي بشكل عام، جديدة كل الجدة. ومن قرأ نقد عباس محمود العقاد لكل من أبي نواس - الحسن بن هاني، - وابن الرومي يعرف أنه درس نفسية الأول من خلال الأخبار التي رويت عن حياته، وأنه - أي العقاد - استنتج منها سمات ما حول شخصيته، ليبحث من ثم عنها، أو عما يؤكدها، في شعره. ودرس إبن الرومي الذي لم تتوفر أخبار عن حياته من خلال شعره.

ويختلف المنهج الذي أتبعه هنا عن منهج العقاد، فليس القصد البحث عن نفسية الروائي من خلال ما يروى عنه والتأكد من ذلك من خلال نصوصه، تماماً كما أنني لا أرمي إلى البحث عن نفسية إميل حبيبي من خلال نصوصه. وجلّ ما أبتغيه معرفة ما إذا كان الكاتب يكتب عن ذاته، فيما يكتب، وفيما إذا كانت رواياته تدرج تحت باب رواية السيرة الذاتية، حتى إذا ما توصل الدارس إلى هذا أسلم نتائجه للناقد الذي يطبق المنهجين النفسي والإجتماعي.

وهكذا تبقى هذه الدراسة أسيرة المنهج الذي يقرأ النص اعتماداً على الجنس الأدبي الذي يدرج تحته، مستعيناً بالقواعد والأسس التي أرساها النقّاد المؤسسون المؤصلون لقواعد الأجناس الأدبية. ويختار الدارس هنا، في تطبيقه، جزئية واحدة من جزئيات الفن الروائي هي الجزئية المذكورة في العنوان، والموضحة فيما سلف.

ويبدو إميل حبيبي نموذجاً جيداً لدراسته هنا وفق المنهج هذا. وقد أنجزت دراسة قريبة من هذه، مع إختلاف قليل، هي دراستي لروايته «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» (1974)[3]، حيث قابلت بين شخصية سعيد وإميل نفسه. ولم تكن المقابلة مفتعلة، كما لم تسفر عن نتائج خاطئة، إذ أكد إميل حبيبي، في اللقاء الأخير الذي أجري معه، على أنه كان يكتب، في «المتشائل»، عن ذاته.

«س: هل هناك أصل واقعي لشخصية سعيد أبي النحس المتشائل؟

جـ: كنت أكذب وأقول في الماضي إن شخصية سعيد أبي النحس هي عكس شخصيتي. ولكنني الآن في عمر لم أعد فيه بحاجة إلى الكذب. لقد كنت أتحدث في «المتشائل»، إلى حد كبير، عن نفسي. وعقلانيته هي عقلانيتي إلى حد ما. وقد كنت حتى في قيادة الحزب أحاول أن أمنع أية مغامرة بأعضاء الحزب وبالشعب كله. ربما أكون أول من نجح في وقف خطننا الكبير والأساسي، وهو أننا عادينا كل من وجد عملاً ليعتاش منه في إطار المؤسسة الإسرائيلية الحاكمة»[4].

وعلى العموم فسوف أحاول الوقوف بقدر من التفصيل، عند «خرافية سرايا بنت الغول»[5].

أولاً: إشكالية الرواية/ الخرافية فنياً:

إذا أردنا معالجة الإشكالية في النص المختار فعلينا أن نتفق، إبتداءً، على إدراجه تحت جنس الرواية، وهذا ما لا يبدو واضحاً للمؤلف نفسه، وهو ما خاض فيه الدارسون. وسأقف عند هاتين النقطتين مفصلاً.

أ- أين يصنّف إميل حبيبي نصه فنياً؟

يربك المؤلف، في أثناء تحديد جنس نصه الأدبي، الناقد الأدبي. فهو يختار العنوان التالي لها: «خرافية سرايا بنت الغول»، ويكتب، مقابله، بالإنجليزية العبارة التالية: "Sarayah Bint El-Gool' - A Novel"، مترجماً كلمة «خرافية» بـ "Novel"، وليس هذا بصحيح.

ويكتب في المقدمة ما يلي:

«ولما كنت «مؤمناً»، و«المؤمن لا يلدغ من جحر مرتين» فقد أخرجت «سرايا بنت الغول» من جنس الرواية الطويلة منذ البداية. فما هي، إذن؟

سميتها «خرافية». فقد وجدتنا - نحن العرب الفلسطينيين - متخصصين وغير متخصصين، نستعمل هذا التعبير - «خرافية» - لكل فعل مدهش...»[6].

ولكن إميل يناقض نفسه، فيكتب في المقدمة نفسها:

«وأما بطل روايتي فقد مضى، في طول الرواية، يبحث عن فتاة كان أحبها في صباه - ثم أشغلته همومه اليومية عنها. فأهملها حتى عادت وظهرت له في شيخوخته. فمن هي «سرايا» هذه ومن هو «الغول»؟ فإنني كعادتي في رواياتي السابقة، لا أخطط لتداعيات الرواية قبل الشروع في كتابتها...»[7].

ويكتب أيضاً:

«وقد شبهتهم، في روايتي الأخيرة، بشجرة الإجاص...»[8].

ويبدو أن مرد هذا الإرباك عائد إلى عدم إلمامه إلماماً دقيقاً بالفروق بين الأجناس الأدبية. ويعزز رأيي هذا ما يورده في الهامش رقم 19 من صفحة 20 حين يأتي على ذكر نصه «سداسية الأيام الستة» الذي اختلف الدارسون حول جنسه: أهو رواية أم مجموعة قصصية؟ فيكتب:

«وتحدثت عن الأشباح الهائمة في روايتي القصيرة «أم الروبابيكا» وهي الرواية الثالثة في «سداسية الأيام الستة». ظهرت، لأول مرة، في العام 1968. المؤلف».

ويذهب في متن ص75 مذهباً آخر، وذلك حين يعتبرها سيرة: «فقد حملت، بحسب اعترافها، أربعة عشر بطناً أنجبت منها أحد عشر ولداً عاش منهم وشبّ واستشبّ تسعة ما بقي منهم، على حد علمي حتى كتابة هذه السيرة، سوى خمسة».

ويكرر هذا في ص77:

«فلا يطلبن مني قارىء من قراء هذه السيرة...».

وسرعان ما ينقلب على هذا في بداية ص78:

«واستمر في هذه «الخرافية» وقال: «..

ويكرر هذا في ص86:

«ويحكي ويسترسل في «الخرافية»..».

ويعود في الصفحتين 97 و98 ليستخدم المفردتين معاً:

«فإلى متى تطلبون مني، يا أحباني الأحياء منهم والغائبين، التمهل في إنجاز هذه «الخرافية»؟ فلولا إدراكي أن الموت حق لمضيت في التمهل حتى العدم ولما كانت هذه السيرة وما فيها من خيانات الذاكرة ومن الأمانة في خيبة الآمال».

ويعتبرها في ص127 سيرة، وفي ص139 تارة رواية وطوراً خرافية، وفي ص143 خرافية، وفي ص144 سيرة وخرافية معاً: «وهذا الآتون هو هذه «الخرافية»، السيرة المسيرة»، وفي ص150 سيرة، وفي ص159 خرافية، وفي ص181 خرافية، ويرد في هامش 39 في صفحة 182 ما يلي:

«انتهينا من كتابة هذه «الخرافية» - في نصها النهائي (الحالي) صباح يوم الإثنين 1990/9/24، المؤلف».

وهكذا يخرج الناقد والقارىء دون أن يعرف أهي رواية أم خرافية أم سيرة، ويعود السبب في ذلك إلى استخدام المؤلف هذه المفردات في أثناء تصنيفها، وإن أبرم، ابتداءً، عقداً ما مع قارئه حين أخرجها لفظاً من جنس الرواية وسمّاها خرافية.

ب - تصنيف النقّاد لها:

وقف العديد ممن تناولوا «خرافية سرايا بنت الغول» أمام نوعها الأدبي الذي تنتمي إليه. وقد رأى فيها ياسين رفاعية، في مقالته الموجزة[9] سيرة ذاتية للمؤلف، ولكنه لم يبرهن ذلك، ونراه ينعتُها تارة بأنها سيرة وطوراً بأنها رواية.

وقد وقف صدوق نور الدين في مقالته «قراءة نقدية في سرايا بنت الغول»[10] أمام «مسألة

التجنيس» مدفوعاً إلى ذلك بموقف إميل حبيبي في المقدمة التي صدّر بها نصه. ورأى صدوق أن هذه الخرافية هي «سيرة ذاتية روائية، تخلخل المتداول على مستوى كتابة السيرة...» والسبب في ذلك أن «السائد كون السيرة موضوعية واقعية لا تحتاج إلى ما يكسر مثل هذا المسار.. لولا أن «سرايا بنت الغول» تؤسس فعل الكتابة بالربط إلى حد عدم الفصل بين الواقعي، الشعري، الحكاني والأسطوري...».

وكان الدكتور صلاح فضل قد درسها على أنها رواية لا يكتفي المؤلف فيها «بالتماهي الشديد مع الراوي والإعتراف المباشر من مخزون ذاكرته الشخصي من الأحداث، بل يصر على ذكر الأسماء التاريخية في هوامشه هنا، ....»[11] وقد كرر الدكتور في دراسته مفردة الرواية على مدى صفحاتها التي بلغت العشرين تقريباً، ولم يحد عن نعتها بأنها رواية تفيد من مادة السيرة الذاتية إلا في موضعين ظهرا في الصفحة الأخيرة حيث نعتها فيهما بأنها خرافية.

ويحسم الدكتور إحسان عباس، وهو الملم بالأجناس إلمام الدارس المنظّر، يحسم، في رسالته التي كتبها إلى إميل حبيبي، رأيه في الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه «خرافية سرايا بنت الغول»، وذلك حين يكتب:

«وأخيراً، وأنا في عمان، أرسلت إليّ نسخة من «سرايا بنت الغول» التي أعدها أجمل سيرة ذاتية فنية كتبت بالعربية. إنها نموذج جديد في هذا النوع الأدبي»[12].

ويختلف عنه الناقد صبحي شحروري اختلافاً كلياً. لقد كتب الشحروري دراسة لفت عنوانها النظر، إذ رأى فيها - إن اعتبرت «سرايا بنت الغول» نصاً روائياً - نصاً يعاني من أزمة: «أزمة الرواية في خرافية سرايا بنت الغول»[13]. ويعتمد الناقد في تحديد جنسها على فهمه لجنس الرواية كما عرفته الآداب الأوروبية عموماً، ولا ينطلق من اعتماد «أشكال القص العربي القديم الذي يحاول حبيبي نسبة أعماله إليه»[14]. ويذهب إلى أن إدعاء المؤلف بأن هذا العمل رواية.. إدعاء يجانب الصواب[15]. «ويرى أيضاً أن الإدعاء بأنها «خريفية» هو إدعاء أشد وأقسى»[16] ويتوصل إلى أنها ليست رواية وليست خريفية، ويفسر فشل كونها خريفية، وهذا ما سأشير إليه بعد قليل.

ويبدو سبب الإختلاف بين شحروري وحبيبي عائداً إلى فهم كل منهما إلى جنس الرواية أصلاً ونشأة، ففي حين يميل الثاني إلى ربط أصول الرواية بالتراث القصصي العربي - وهو ما يلحظه المرء حين يشير[17] إميل إلى «رسالة الغفران» فيرى فيها رواية (ص91)، وإلى نص إبن طفيل «حي بن يقظان» (ص90) - نجد الأول يربط بين فن الرواية وأوروبا، وينفي بذلك أن تكون هناك أصول روائية في الأدب العربي. ويتساءل شحروري:

«هل بنى إميل حبيبي شهرته في العالم العربي والغربي على أنه كاتب مقامات وخرافيات؟ أم على أنه روائي؟ وإذ قيل أن هذه روايات من نوع خاص فإن من حقنا مناقشة ذلك»[18].

ثانياً: موقف النقّاد من إشكالية المؤلف والراوي والشخصية في النص:

يثير الدارس التساؤل حول هذه الإشكالية، فقط، في اللحظة التي يقر فيها أن «خرافية سرايا بنت

الغول» نص روائي. أما إذا ذهب إلى أنها خرافية فلا حاجة له إلى الوقوف عندها ـ أي عند الإشكالية ـ وتتسم الحكاية الخرافية، كما يكتب نمر سرحان في موسوعة الفولكلور الفلسطيني، تتسم بأنها ذات «طابع معيّن من البدائية والتوحش يجعل تاريخها ممعناً في القدم، يرويها أفراد اشتهروا بالقدرة على الحفظ والرواية ويتناقلها الناس جيلاً بعد جيل، فهي جزء من موروثاتهم الشعبية القولية التي لا يعرف لها مؤلف، والتي تروى باللهجة المحلية»[19].

وليس الأمر، في نص إميل حبيبي، كذلك. فلا النص ممعناً في القدم، ولا هو باللهجة المحلية، ولا هو مجهول المؤلف، ولا هو بالفن القولي.

وإذا ما ذهب الدارس إلى أن النص سيرة ذاتية انتفت ضرورة هذه الإشكالية ـ إشكالية الكاتب والسارد والشخصية ـ لأن المؤلف والسارد والشخصية هم، في النهاية، شخص واحد.

والذين وقفوا عند الإشكالية المذكورة كانوا، بوعي أو بغير وعي، يحاكمون النص على أنه رواية. وسوف أقف، هنا، وقفة عابرة عند الدراسات التي استطعت الحصول عليها واستخدم كاتبوها مصطلحات المؤلف والسارد والشخصية لملاحظة كيفية التعامل مع هذه الإشكالية.

لقد كتب أحمد رفيق عوض دراسة تحت عنوان «خرافية سرايا بنت الغول: إميلياذا بطعم الكرمل والكراميل» ونشرها في مجلة «الكاتب» المقدسية، في أيار 1991، وجاء في أثناء حديثه عنها ما يلي:

«لا يمكن أن نبعد عن أذهاننا في أثناء قراءة الخرافية أن الراوي هو المؤلف نفسه» ولم يكتب عن المؤلف والراوي والبطل أكثر من هذا[20].

ونشر كل من الدكتورين عيسى أبو شمسية ومحمود العطشان دراسة عنوانها «أزمة الشكل الفني في «خرافية سرايا بنت الغول»: بين تداعيات الواقع ورمزية الرؤية»، ظهرت على صفحات مجلة «كنعان» في حزيران 1991. ويلاحظ القارىء لها ـ أي للدراسة ـ الحيرة البارزة لدى الكاتبين. فتارة نقرأ:

«وفي أحيان أخرى تطل علينا شخصية المؤلف بقوة مما يزيد حيرة القارىء من هذا التداخل الذي يقوم على ثالوث متشابك: البطل والراوي والمؤلف، إلى حد لا ندري معه إن كان هذا العمل خرافية أو حكايات واقعية أو مذكرات أو سيرة ذاتية»[21].

ويأتي المؤلفان بأمثلة توضح هذا التداخل وتبينه. ويكتفي الدارسان أحياناً بالربط بين الراوي والمؤلف «وفي موقع رابع، وحين يتحدث الراوي ـ المؤلف عن زميله في الدراسة الشاعر إبن شيخ عين غزال...»، وينفصلان أحياناً أخرى بين المؤلف وبطله «وكذلك حين يكشف المؤلف عن أن بطله كان يسافر إلى موسكو..» ويعودان، في النهاية إلى الكتابة «وهناك إشارة واضحة الدلالة إلى أن البطل هو الراوي وهو المؤلف..»[22].

ولم يلتفت د. أحمد حرب في دراسته «سرايا» و«العصا» وسيكولوجية الإبداع الفني في رواية إميل حبيبي «سرايا بنت الغول» التي نشرها في جريدة «القدس» الصادرة في القدس[23]، لم يلتفت إلى هذه الإشكالية، وإن سمى النص رواية، كما هو واضح من العنوان، وكما يبدو في أثناء كتابته.

ويجدر الوقوف هنا عند دراسة صبحي شحروري «أزمة الرواية في خرافية سرايا بنت الغول» وفيها يربط الكاتب بين المؤلف والبطل اللذين تبدو لغتهما واحدة، ويرى «إنتفاء وجود شخصيات أخرى غير

شخصية البطل الملتبس بالمؤلف. وإن ظهرت شخصيات أخرى فإنها سرعان ما تختفي؟؟»[24] ويرى شحروري أيضاً «أن الموقف الأيديولوجي للشخصية الرئيسية (البطل ولا شخصية سواه) غير منفصل عن موقف الكاتب»[25] ويذكر أيضاً «إنك لا تدري عمن يدور الحديث، عن الشخصيات المهمشة أم عن المؤلف الراوي البطل الذين يبدون، أحياناً، أنهم شخص واحد»[26]. ولا يعتمد شحروري في حكمه هذا على ما هو خارج النص، وإنما يعتمد فقط على لغة النص أساساً. والملاحظة الوحيدة التي اعتمد فيها على معرفته بإميل حبيبي - ولا ندري علامَ اعتمد - كانت على جانب من التناقض، ففي حين يكتب:

«إن العراك السياسي لم يترك لإميل حبيبي كثيراً من الوقت ليقرأ، ولذا نراه يفرح عند وقوعه على نصوص مدهشة وقد حشد شذرات من هذه النصوص في صلب نصه، ولم يستلهمها وإنما جاء بها بحرفيتها»[27]، نجده يكتب في موطن آخر «لكن ثقافة البطل أطاحت بالنص»[28].

وعلى الرغم من أن إميل لم يقرأ، كما يعترف، لكتّاب مشهورين مثل جبرا ابراهيم جبرا وآخرين، إلاّ أن ما يظهر من خلال نصه «المتشائل» يشير إلى أنه قارىء جيد لكلاسيكيات الأدب العالمي.

ويبدو محمود حمزة غنايم في كتابه «المدار الصعب: رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل» (1995)[29] أفضل من وقف عند هذه الإشكالية.

ولا أعرف إن كان هناك دارسون آخرون تناولوا هذه الإشكالية تناولاً تفصيلياً، فثمة دراسات أشار إليها د. غنايم في هامش ص127، ص249 لم أستطع الحصول عليها[30].

يذكر غنايم أن «الراوي في هذه الرواية متغير، مثلما أن بطل الرواية كذلك متغير»[31]، ويتوصل - بعد أن يلاحظ ما يرد في الرواية وما يعرفه عن إميل حبيبي، وهنا يحيل قراءة النص إلى ما هو خارج النص - إلى ما يلي:

«هكذا تبدو هذه الرواية عملاً بالغ التركيب يمزج بين الرواية وبين السيرة الذاتية، بين رواة متعددين وأبطال لا ندري صلتهم تماماً بالمؤلف. وكلما حاول القارىء أن يهتدي إلى خيط يقوده نحو تحديد إتجاه معين جاءت عدة حقائق لتلغي هذا الإتجاه»[32].

ويعود السبب في هذا، من وجهة نظره، إلى «المراوغة المستمرة بين الواقع والمتخيل تظهر من خلال بعض الإشارات التي يثبتها المؤلف في الهامش. وهذه الملاحظات تتضمن إعتراف المؤلف أنه يروي سيرة ذاتية، لكنه مزج هذه السيرة بالخيال»[33].

ويؤكد غنايم هذا في هامش 142 من صفحة 258 حيث يورد ما يلي:

«بناءً على إشكالية المراوغة بين المؤلف / الراوي / البطل لا يمكن التحديد بدقة من هو المتحدث. لذا، فإن ذكر أحد أركان هذه المعادلة خلال التحليل تعني الإشارة إلى جميع أركانها».

ويمكن الوقوف هنا ثانية عند دراسة د. فضل. لا يميز د. فضل بين الراوي والشخصية إطلاقاً، وهو على ما يبدو يرى فيهما شخصاً واحداً دون أن يبرهن ذلك، وحين يكتب فإنه يكتب عن المؤلف والراوي فقط، ولا يرى فرقاً كبيراً بين هذين، وما يفصل الأول عن الثاني ليس سوى خيط دقيق «لا يبين سوى في إسناد الضمير إلى فعل القول. فليس هناك فرق جوهري بين الغائب والمتكلم.. ومهما جهد القارىء في التماس الفروق المائزة بينهما فإنه لن يدرك من ذلك شيئاً ذا بال، حتى ليغدو الحوار الذي تقيمه الرواية بينهما

إفتراضياً لم يقلّ في أية لحظة، إذ لا يحمل أصواتاً عدة ولا شخصيات متباينة، ولا منظورات متقابلة»(34).

وأرى أن المؤلف والراوي والبطل هم، في النهاية، إميل حبيبي نفسه. ولإثبات هذا سأسير في إتجاهين:

الأول: قراءة النص وقراءة المؤلف في الوقت نفسه - أي إحالة النص إلى ما هو خارجه للبحث عمّا هو مشترك بين سيرة حياة إميل حبيبي، وسيرة حياة المتحدث عنه في النص.

الثاني: قراءة الكتاب وحده من ألفه إلى يائه دون الإستعانة بأي مصدر خارجي آخر. وهنا نقرأ النصوص الموازية للمتن، وأقصد بذلك خطبة المؤلف والهوامش الكثيرة التي دوّنها إميل حبيبي.

وعلى الرغم من أن خطبة المؤلف والهوامش تعدّ خارج إطار النص - أي متنه - إلاّ أنها جزء منه. وقد يرى بعض الدارسين أن القراءتين تتداخلان فيما بينهما حيث تشكلان معاً قراءة واحدة، فإميل هو الذي كتب خطبة المؤلف وهو الذي أورد الهوامش على أنها جميعاً - أي الخطبة والهوامش - من كتابته وتعود إليه في الوقت نفسه. وإذا كان نقّاد الرواية خاضوا في إشكالية المؤلف والسارد والشخصية، في النص الروائي، فإنهم هنا أمام نص مغاير. حقاً إن كثيراً من الروايات صدرت وقد تصدرتها خطبة مؤلف، إلاّ أننا، في حدود ما أعرف، أمام نص روائي جديد تكثر فيه الهوامش لدرجة يشعر فيها القارىء أن النص دراسة أو بحث أكاديمي، وإن كانت الإحالات، في أكثرها، تعود إلى حبيبي نفسه. وسأركز في دراستي، هنا، على الفصل الأول من النص، على أن أضرب أمثلة أخرى من الفصول اللاحقة.

الإتجاه الأول: قراءة النص وقراءة المؤلف كما نعرفه مما يكتب ويقول خارج إطار الخرافية.

1 - كرر إميل حبيبي في غير مكان أنه اكتشف خطأ ما أقدم عليه في ماضيه حين اهتمّ بالسياسة إلى جانب الأدب الذي هو هوايته، وأنه لا يستطيع حمل بطيختين في يد واحدة. يكتب إميل:

«وأما تجربتي الذاتية، وهي تجربة متواضعة ومحدودة جداً، فقد علمتني أن أحترم تجربة الأجداد، فلا أحاول أن أحمل بطيختين بيد واحدة: بطيخة الإلتزام السياسي وبطيخة العمل الإبداعي الصادق صدق العلوم الدقيقة»(35).

ويتكرر هذا في خطبة المؤلف لـ «خرافية سرايا بنت الغول» إذ يرد ما يلي:

«لست عالماً ولا ناقداً. ولكنني وجدت نفسي، منذ أدركت أنه من المستحيل «حمل بطيختين في يدٍ واحدة» قادراً.. على تعويض ما فاتني من مكتسبات «فلسفة العلم» فيما كنت غارقاً في أوهام «علم الفلسفة»»(36).

وهو ما يتكرر في المتن الروائي على لسان البطل كما ينقله الراوي:

«وما أنا بمازح، حين أقول لهم إن مهنتي هي صيد السمك وأما الأدب فهو هوايتي المحببة».

وأما السياسة؟

قد قيل: «لا يستطيع المرء أن يحمل بطيختين في يد واحدة» فكيف بهذه البطيخة الثالثة؟»(37).

2 - يكتب د. حسني محمود في كتابه: «إميل حبيبي والقصة القصيرة»، عن حياة إميل، ما يلي:

«ولد على شاطىء بحر حيفا..»(39).

و«ولد في وسط وادٍ ينبع من الجبل ويصب في البحر، تواً بعد انتقال والديه وإخوته من القرية البرية

إلى المدينة البحرية..»[40].

ويشير في الهامش إلى أن الواد هو وادي النسناس وأن القرية هي شفاعمرو وأن المدينة هي حيفا.

3 - يعرف الجميع أن إميل حبيبي كاتب روائي، وقد صدرت له العديد من الروايات. والبطل الروائي، كما ينقل الراوي كلامه، هو كاتب أدب. ويرد النص التالي في الرواية:

«قال: تعودت على اليأس يستولي عليّ حين أجد ما بين يدي من عمل أدبي عاقراً أو أبلغ به نهاية سرداب..»[41].

وسأعود إلى هذه النقطة حين أتحدث عن قراءة النص دون الإستعانة بما هو خارجه.

4 - ثقافة إميل حبيبي الموسوعية وقراءته للكتب التاريخية والأدبية العالمية. فهو يقول:

«إن لنا تراثاً ثرياً، وأنا أعتز بهذا التراث، وأنا إلى حدٍ ما مقلّد، أعتبر نفسي تلميذاً للجاحظ والمعري ولمختلف الكشاكيل في الأدب العربي الكلاسيكي..»[42].

ويلاحظ أن البطل يسرد من كتب إحسان النمر ومن مؤلف بهاء الدين بن شداد «سيرة صلاح الدين الأيوبي» ومن أشعار أمرىء القيس والمتنبي.

ويقول أيضاً:

«أنا مطّلع على الأدب الغربي الكلاسيكي، خصوصاً أدب النهضة، و«الهزل» من بوكاشيو حتى مارك توين، ولقد تأثرت في كتاباتي بالعديد من الأدباء الأوروبيين أمثال غوركي وشولوخوف وفولتير وجاك لندن..»[43].

ويرد في الخرافية:

«ويكون، أمام هذه الظواهر المائية الطبيعية، مبهور النفس والبصر، مؤهلاً لاستقبال مختلف الخواطر غير الطبيعية: عن شبح كانترفيل ونواح مرتفعات وذرنغ..»[44].

ويتحدث عن رواية (آرنست همنچواي) حديثاً فيه إفاضة[45].

5 - ذهبت في دراستي عن صورة اليهود في رواية إميل حبيبي «المتشائل» إلى أن سعيداً هو حبيبي نفسه، واعتمدت على أن ملامح سعيد، كما ترد في النص، هي ملامح إميل نفسه. وأشرت إلى أن هناك مفتاحين لدراسة شخصية سعيد هما: التغابي والشيوعية[46]. ويرد في الخرافية على لسان البطل، كما يسرد الراوي سرداً تاماً دون تدخل:

«فكانوا يوقعونني في مطبات كنت أخرج منها متساذجاً ومبرراً خيبتي بسذاجتي..»[47]، و«وكان استطاب تظاهره بالسذاجة فأمعن فيها وأمعنوا»[48].

ولا يختلف موقف البطل، هنا، من اليهود، عن موقف سعيد منهم في «المتشائل»، كما لا يختلف عن موقف إميل حبيبي نفسه[49].

6 - يرد في مواطن من النص إشارات إلى نصوص إميل حبيبي القصصية والروائية، ويبدو أنا المتكلم كاتبها، ومن ذلك ما يرد في ص78: «وكتبتُ قصة «النورية» لأهرب من هذا الطلسم. فإذا هو ماثل أمام مخيلتي بطلاً من أبطال تلك القصة». وقصة «النورية» قصة كتبها إميل حبيبي وقد نشرها في مجلة «الجديد» الحيفاوية في آذار 1963، وأعاد نشرها ضمن قصص «سداسية الأيام الستة».

ومن ذلك أيضاً ما يرد في ص102: «وجاء نعيها بعد أربعة أشهر من ظهور قصتي الأولى في هذه الدولة: «بوابة مندلباوم»». ويذكر في الهامش أنه نشرها أيضاً في «الجديد» في أذار 1954. وقد ظهرت ضمن قصص «السداسية».

ويتكرر الشيء نفسه في ص114: «ويعود هذا التقويم إلى أنني شرعتُ في كتابة «المتشائل» في العام الأول من هذين العامين (أي 72 و1974). وأنهيته في العام الثاني من هذين العامين- أي في العام 1974 - وأوردت فيه وصفاً لما فعلوه ويفعلونه تحت أثواب المسافرين العرب عبر مطار بن غوريون في مطار بن غوريون. وقد أصدر حبيبي نصه «المتشائل» عام 1974.

7 - وسأكتفي، في هذا المجال، بالإشارة إلى ما أورده إميل حبيبي في الصفحة السابعة من إفتتاحية العدد السادس من مجلة «مشارف» (كانون الثاني 1996). يخصص إميل مقالته للحوار مع صديق صباه الدكتور إحسان عباس ويقول: «فقد وجدتني أذكره في جميع أعمالي الأدبية تقريباً. وأتمنى التقاءه قبل الرحيل عن هذه الدنيا..». ويأتي على أعماله التي ذكر فيها شيئاً عن إحسان، ومن أعماله هذه «خرافية سرايا بنت الغول» التي يقتبس منها العديد من الفقرات التي توضح أن أنا المتكلم وعبد الله وضمير المخاطب في الخرافية ليسوا سوى إميل نفسه[50].

«كان عليك السفر، يا عبد الله، حتى موسكو كي تلتقي أبا خالد وحتى واشنطن حتى تلتقي أبا سلمى.. وآخرها في هذا العام (1990) حين أكرمكم أبو عمّار بوسام فلسطين..»».

الإتجاه الثاني: قراءة النص اعتماداً على طبعة الخرافية فقط وإهمال أي تصور أو معرفة عن المؤلف أو عن الدراسات التي كتبت عنه.

ويضعنا أمام ثلاثة أصوات:

أ- صوت المؤلف متمثلاً في المقدمة- «خطبة المؤلف» كما أسماها- وتداخل ما ورد فيها مع ما ورد في المتن، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى صوته كما ورد في الهوامش التي كتبها ونسبها إلى المؤلف الذي هو إميل حبيبي، كما يبدو على الغلاف. وكان المؤلف، في الهوامش، يوضح ما غمض في النص أو ما لم يبد واضحاً وضوحاً تاماً.

ب- صوت الراوي الذي يروي ما يقوله البطل أحياناً، ويتحدث عن علاقته به من ناحية ثانية حيث يتحول الراوي إلى شخصية روائية.

جـ- البطل أو الشخصية المحورية التي تتحدث بضمير المتكلم، ونصغي إليها من خلال نقل الراوي لما تقوله.

وتعتمد ملاحظة الإتصال والإنفصال بين المؤلف والراوي والشخصية المحورية على أمرين:

الأول: اللغة.

والثاني: قراءة خطبة المؤلف وهوامشه ومقارنتها بأقوال الراوي من ناحية، وأقوال البطل من ناحية ثانية، وذلك لملاحظة اقترابها من بعضها البعض، أو ابتعادها عن بعضها البعض، ومن ثم ملاحظة إن كان المؤلف هو الراوي وهو الشخصية المحورية في الوقت نفسه. ولا يشذ عن لغة المؤلف إلاّ لغة المؤلفين المقتبس نصوص من كتبهم.

اللغة

ونذهب، هنا، إلى حد بعيد، مع ما ذهب إليه صبحي شحروري الذي كتب أن اللغة في الرواية هي «اللغة الواحدة المجردة، لغة المؤلف»[51]، ولا تختلف لغة المقدمة ولغة الهوامش مع لغة الراوي ولغة الشخصية الرئيسة.

ولا تنسجم هذه اللغة، إلاّ قليلاً، مع لغة الخرافية. وأعني بتليل، ورود بعض الأمثال الشعبية.

قراءة الكتاب:

1 ـ يلاحظ، ابتداءً، أن بعض ما يكتبه إميل في المقدمة يتطابق وما يرد على لسان الشخصية المحورية في النص. ويعزز هذا من أن المؤلف والبطل هما شخص واحد، وقد أشرت إلى هذا في أثناء الكتابة عن قراءة النص وقراءة المؤلف معاً.

2 ـ يكتب إميل في المقدمة:

«فإنني كعادتي في رواياتي السابقة، لا أخطط لتداعيات الرواية قبل الشروع في كتابتها، بل أرخي العنان للإسترسال الباطني حتى التسيّب أحياناً..»[52].

ويرد في الرواية، كما يسرده الراوي على لسان البطل:

«قال: تعودت على اليأس يستولي عليّ حين أجد ما بين يدي من عمل أدبي عاقراً أو أبلغ به نهاية سرداب فإذا نهايته منغلقة بحجر صواني ضخم عصي على الإختراق. فأعلم أن لا مناص من أن أعود أدراجي وأحفر نفقاً آخر في موقع آخر. فأكسل عن هذا الجهد المضني والمكرر، المرة تلو المرة..»[53].

ويضيف:

«إلاّ حين لا يبقى لي من منجاة إلاّ الإستمرار في الحفر. فيكون حالي أشبه بحال جماعة من الأسرى لا أمل لهم في الحياة ما داموا في الأسر قابعين. حفروا نفقاً تحت الأرض وخططوا أن تأتي نهايته خارج أسوار المعتقل. فلما بلغوا فيه مسافة بعيدة، بحسب ما خططوا، اصطدمت معاولهم بصخر عظيم لا قبل لها على اختراقه»[54].

3 ـ يرد في هامش 16 ص18 ما يلي:

«بدأنا في كتابة هذا الفصل في نهاية العام 1983، إلاّ أننا أعدنا صياغته عدة مرات ولم نجزه للنشر إلاّ في 1990/9/22. المؤلف».

ويسرد الراوي ما يلي:

«وأقسم لي الأيمان المغلظة أنه أخفى ما دوّنه، في نهاية العام 1983 حتى يومنا هذا»[55]. وصدرت الرواية عام 1991.

إشكالية الراوي:

يبدو الراوي في النص، كما يوحي الحوار بينه وبين البطل، شخصاً آخر غيره. وهو راوٍ محيط بكل شيء فيما يتعلق بعالم بطله، وليس هناك ما يشير إلى أنه غيره على أية حال.

وفي الفصل الأول هناك ثلاثة مواطن، على الأقل، نصغي فيها إلى الراوي والبطل يتبادلان كلاماً سريعاً، يوحي للوهلة الأولى أنهما شخصان مختلفان:

الأول: «كان في زمانه خطيباً كليماً. فقلت له: فلماذا لم تلقِ على مسامع الطير خطاباً؟ قال: كنت جمعتها حولي»[56].

الثاني: «وقال: كان الحادث مفتاحاً أشبه بمفتاح الحياة المصري القديم. قلت: كان إسمه مفتاح النيل. فلنسم مفتاحك بمفتاح وادي القرن»[57].

الثالث: «وأحدنا تعود على إلقاء السلام على جمجمة أعادها إلى مكانها في قبر مكشوف الجانب. ثم جاء في أحد الأيام ـ قال ـ فلم يجدها في مكانها ولا في أي مكان آخر. قال: «وكأننا لم نكن». قلت: «ونحن؟» قال: وهل سيدفنوننا؟»[58].

ويمكن الوقوف عند المقطع الخامس من الفصل الثاني لملاحظة الإختلاف في السرد، هذا الذي يتم تارة من خلال استخدام صيغة الشخص الثالث، وطوراً من خلال صيغة الشخص الأول. نقف في ص85 أمام الصيغتين:

«ولم أتنبه إلى وجوده...»

و«صعد في شارع الجبل حتى واجهته فتحة درب ترابي ضيّق...».

ويبدو الراوي شخصاً آخر غير الشخصية. ويبرز هذا في ص86، وبخاصة حين نقرأ: «ويحكي ويحكي ويسترسل في «الخرافية» لعله يهتدي إلى تلك اللحظة الأولى التي علقت فيها عيناه بعيني سرايا. فلا يهتدي».

ويبدو أيضاً جلياً في ص87، وتحديداً في قول الراوي:

«هكذا قال لي حين خرّفني بهذه «الخرافية». وكانت سرايا ـ قال ـ أول من عرّفني على «تفاح الجن» أنه صالح لمعدة البشر...».

ويبدو الراوي ملماً بكل شيء عن شخصيته التي يقصُّ عنها تارة ويتركها تقصّ عن ذاتها طوراً. ويظل الراوي نكرة دون إسم أو ملامح خاصة تميّزه عن ملامح الشخصية، ولا يحدد كلامه، على أية حال، ما يشير إلى أنه شخصية أخرى غير البطل. وهكذا يجد المرء نفسه أمام مؤلف وراوٍ وبطل هم في الوقت نفسه شخص واحد.

(18أيلول/ سبتمبر 1996)

(*) د. عادل الأسطة: باحث فلسطيني ومحاضر في جامعة «النجاح» ـ نابلس.

هوامش:

(1) أعتمد في هذا على دراسة (Gerhart V. Graevenitz) الواردة في كتاب (Arabeitsbuch: Romananalyse) إعداد: Hans-Werner Ludwing والصادر عن Gunter Narr Verlag Tubingen عام 1989. ط 2. وانظر: ص78 وما بعدها.

(2) حول مصطلح المؤلف الضمني في نص إميل حبيبي أنظر: د. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، الكويت، 1992. ص168.

(3) أنظر: «مشارف»، العدد السابع، آذار 1996. ص85 ـ 101.

(4) أنظر: «مشارف»، العدد التاسع، حزيران 1996. وأجرى اللقاء أحمد رفيق عوض ومنذر عامر وليانة بدر وزكريا محمد. ص19.

(5) صدرت عام 1991 عن «دار عربسك» ـ حيفا، وأعتمد في دراستي على هذه الطبعة.

(6) حبيبي، خرافية، ص6.

(7) السابق، ص5.

(8) السابق، ص8.

(9) جريدة «الشرق الأوسط» اللندنية، الجمعة 1992/3/27.

(10) مجلة العربي الكويتية، كانون ثان، 1993. العدد (410) ص94 وما بعدها.

(11) فضل/ ص173.

(12) إحسان عباس، «مشارف»، حيفا والقدس، العدد الثامن، نيسان 1995. ص31.

(13) صبحي شحروري، مجلة «شمس»، باقة الغربية، العدد الثالث، آذار 1993. ص54 وما بعدها.

(14) السابق، ص54.

(15) السابق، ص54.

(16) السابق، ص54.

(17) أنظر: حبيبي، خرافية، ص90 وص91، هامش 47 وهامش 48.

(18) صبحي شحروري، ص54.

(19) نمر سرحان، موسوعة الفولكلور الفلسطيني، عمان، 1989. ط 2. ج1 ص203.

(20) العدد 143، ص71.

(21) كنعان، ص42.

(22) السابق، ص42.

(23) بتاريخ 1991/7/21.

(24) شحروري، ص55.

(25) السابق، ص56.

(26) السابق، ص56.

(27) السابق، ص54.

(28) السابق، ص56.

(29) صدر الكتاب عن جامعة حيفا و«دار الهدى» في كفرقرع عام 1995.

(30) والدارسون العرب الذين ذكرهم ولم أستطع الحصول على دراساتهم، هم: أحمد بزون، سرايا بنت الغول لإميل حبيبي: اللغة عصب السرد لا الحدث، «السفير» البيروتية، 1992/3/22. رضوى عاشور، «خرافية سرايا بنت الغول» (ملخص الدراسة المقدمة إلى المؤتمر)، مداخلة في مؤتمر الرواية العربية: الحاضر وآفاق المستقبل، جامعة القاهرة، 24-1992/2/26. فاروق عبد القادر، من أوراق الرفض والقبول، وجوه وأعمال، دار شرقيات، القاهرة، 1993.

(31) غنايم، ص249.

(32) السابق، ص257.

(33) السابق، ص257.

(34) د. فضل، ص168، وانظر ص171، ص173.
(35) أنظر: «مشارف»، العدد 3، تشرين أول، 1995، ص8. وقد كرر هذا في ندوة الرواية التي عقدت في البيرة بتاريخ 1995/10/7.
(36) حبيبي، خرافية، ص8.
(37) السابق، ص17.
(38) د. حسني محمود، إميل حبيبي والقصة القصيرة، عمان، 1984 (المقدمة) ص11.
(39) حبيبي، خرافية، ص
(40) السابق، ص31.
(41) السابق، ص26.
(42) حسني محمود، ص26.
(43) السابق، ص30.
(44) حبيبي، خرافية، ص19.
(45) السابق، ص24 ـ 25.
(46) أنظر هامش 2 من هذه الدراسة.
(47) حبيبي، خرافية، ص21.
(48) السابق، ص21.
(49) السابق، ص29 وقارن ذلك بدراستي للمتشائل. أنظر هامش 3.
(50) كان استخدام إسم عبد الله وضمير المخاطب من الأسباب التي جعلت محمود غنايم يعتقد أن إميل يراوغ في نصه هذا ما بين السيرة الذاتية والرواية. ولو كان إميل كتب مقالته هذه قبل صدور دراسة غنايم لتوصل إلى غير ما ذهب إليه. أنظر: غنايم، ص255.
(51) شحروري، ص55.
(52) حبيبي، خرافية، ص5.
(53) السابق، ص26.
(54) السابق، ص26. وانظر أيضاً ص19 حيث يروي الراوي عنه أنه قعد ودوّن ما علق في مخيلته.
(55) السابق، ص20.
(56) السابق، ص25.
(57) السابق، ص20.
(58) السابق، ص30.

المراجع:
1 ـ الأسطة، عادل: صورة اليهودي في رواية إميل حبيبي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل»، «مشارف»، العدد السابع، أذار 1996.
2 ـ حبيبي، إميل: أنا مانعة الصواعق، حوار أجراه معه أحمد رفيق عوض ومنذر عامر وليانة بدر وزكريا محمد، «مشارف»، العدد التاسع، حزيران، 1996.
3 ـ حبيبي، إميل: عن الإبداع وعن خضراء الدمن، «مشارف»، العدد الثالث، تشرين الأول 1995.
4 ـ حبيبي، إميل: أشبه بشرح الماء شَربة ماء، «مشارف»، العدد السادس، كانون الثاني، 1996.
5 ـ حرب، أحمد: سرايا والعصا وسيكولوجية الإبداع الفني في رواية إميل حبيبي «سرايا بنت الغول»، جريدة «القدس»، الأحد 1991/7/21.
6 ـ الدراجي، أمير: خرافة من لحم ودم، مجلة «الناقد» اللندنية، العدد الرابع والخمسون، كانون الأول، 1992.
7 ـ رفاعية، ياسين: «سرايا بنت الغول» سيرة ذاتية للمؤلف، جريدة «الشرق الأوسط» اللندنية، 1992/3/27.
8 ـ سرحان، نمر: موسوعة الفولكلور الفلسطيني، عمان، 1989.

9 ـ شحروري، صبحي: أزمة الرواية في خرافية سرايا بنت الغول، مجلة «شمس»، باقة الغربية، العدد الثالث، أذار، 1993.
10 ـ أبو شمسية، عيسى، ومحمود العطشان: أزمة الشكل الفني في خرافية سرايا بنت الغول: بين تداعيات الواقع ورمزية الرؤية، مجلة «كنعان»، حزيران، 1991.
11 ـ عباس، إحسان: دموع الفرح دموع المراثي، «مشارف»، العدد الثامن، نيسان، 1996.
12 ـ غنايم، محمود: المدار الصعب: رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل، حيفا، منشورات الكرمل، 1995.
13 ـ فضل، صلاح: أساليب السرد في الرواية العربية، الكويت، 1992.
14 ـ محمود، حسني: إميل حبيبي والقصة القصيرة، عمان، 1984.
15 ـ نور الدين، صدوق: «سرايا بنت الغول» أحدث رواية من تأليف إميل حبيبي، مجلة «العربي» الصادرة في الكويت، العدد 410، كانون الثاني، 1993.

في حيفا، قبالَ البحر

(لذكرى إميل حبيبي)

سلمان مصالحة

في حيفا، قبالَ البحر، روائح الملح
تعلو من داخل الأرض. والشمس المعلّقة
على الشجرة، تُفكك الريح، تهمس قصيدة
لم تُسمع في جلبة الصمت.
في صفّ الأشجار الغارقة في الصخور،
انزرع رجال، نساء ووجوه، قاطنو
بيت الشقق السكنية الذي يُسمّى الوطن.
يهود لم أسمع صوتهم،
عرب لم أفهم كنهُهم.
ومعزوفات أخرى كهذه لم أعرف
تشخيصها في اللحظة الهامدة.

في حيفا، هناك، قبالَ البحر، نموا
جميعاً على أديم الأرض الموعودة.
شاعرٌ مُغتربٌ في الروح، يبحث عن
الماضي في سؤال متعدّد الأجوبة.
ينتشل الكلمات من البحر، ثم يعود
فيلقيها إلى الأمواج التي ستعود كما

المسيح المنتظر إلى آخر الأبد. شاعرٌ
يعود إلى القصيدة التي لم يكتبها في ليل
الأسر، ولمّا يعُد بعد إلى المكان الذي رسمه
أيام الطفولة في الغمام.

في حيفا، هناك قبالَ البحر، في طرف
الصيف المنكسر على رأس الشجرة، أورقَ
القمرُ. وأنا أعود إلى الصمت الذي جرحتُه في
شفتي. أعود إلى الكلمات القديمة في الورق.
مدرات التراب الرطبة والطريق المالحة
قبضت كما الأبد على صنّارة الصيّاد.
كلمات صغيرة سكتت لترتاح، ونبضتُ قصيدة.
هناك في حيفا، قبالَ البحر.
هي ذكرى للإنسان.

(أيار 1996)

(*) سلمان مصالحة: شاعر فلسطيني مقيم في القدس.